777 7

2750

HINTS TO ACTORS

IN TAMIL

BY

RAO BAHADUR P. SAMBANDAM, B.A., B.L.,

OFFICE OF THE REGISTRAR ...
6 - FEB 1937
MADRAS

Author of:

The Two Sisters, Galava, The Eye of Love, The Curse of Urvasi, The Merchant of Vanipura, Fate and Love, Simhalanatha, Pushpavalli, Amaladitya, Magapathi, The Ideal Wife, Siruthondar, The Golden Fetters, True Love, The Bandit Chief, Bricks-Between, At Any Cost, The Fair Ghost, The Wedding of Valli, Brahmin *vs* Non-Brahmin, Vijayarangam, As you like it, Sati Sulochana, Lord Buddha, The Tragedy of Silence, The Good Fairy, Geetha Manjari, The True Brother, Malavikagnimitra, Chandrahari, The Demon Land, Sabapathy Part I, The Pongal Feast or Sabapathy Part II, A Rehearsal or Sabapathy Part III, Sabapathy Part IV, Blessed in a Wife, The Dancing Girl, Subadra-Arjuna, Karna the Giver, Sahadeva's Stratagem, The Surgeon General's prescription, Vichu's Wife, Sakuntala, Vikramorvasi, The Point of View, The Two Selves, The Tragic Denouement, The Sub-Assistant Magistrate of Sultanpet, Harischandra, Blind Ambition, Markandeya, Sarangadhara, Manohara, The Two Friends, The Knavery of Kalappa, As We Sow-So We Reap, Over Forty Years Before the Footlights Parts I, II, III, IV & V, The Search, Prince Koneri, The Crowd in the Shandy, Ratnavali, The Gypsy Girl, Vaikunta Vaithiyar, Dikshithar Stories, Funny Stories, The Good Sister, Short Stories, The Tamil Drama etc. in Tamil; and Harischandra, and Yayathi in English.

FIRST EDITION

Madras:

PRINTED BY THE PEERLESS PRESS,
15, LINGHI CHETTY STREET, G. T.

[All Rights Reserved. 1936 Price per Copy As. 10.]

நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சிபெறுவதெப்படி?

தமிழில்

ராவ் பஹதூர்

ப. சம்பந்த முதலியார், பி. ஏ., பி. எல்.,

அவர்களால் இயற்றப்பட்டது.

இந்நூலாசிரியரால் இயற்றப்பட்ட மற்றத் தமிழ் நூல்கள்:—

லீலாவதி-சுலோசனை, சாரங்கதரன், மகபதி, காதலர் கண்கள், நற்குல தெய்வம், மனோஹரன், ஊர்வசியின் சாபம், இடைச்சுவர் இருபுறமும், என்ன நேர்ந்திடினும், விஜயரங்கம், கள்வர் தலைவன், தாசிப்பெண், மெய்க்காதல், பொன் விலங்குகள், சிம்ஹளநாதன், விரும்பிய விதமே, சிறுத்தொண்டர், காலவரிஷி, ரஜபுத்ரவீரன், உண்மையான சகோதரன், சதி-சுலோசனு, புஷ்பவல்லி, கீதமஞ்சரி, உத்தமபத்தினி, அமலாதித்யன், சபாபதி முதற்பாகம், பொங்கல் பண்டிகை அல்லது சபாதி இரண்டாம் பாகம், ஓர் ஒத்திகை அல்லது சபாபதி மூன்றும் பாகம், சபாபதி நான்காம் பாகம், வள்ளிமணம், பேயல்ல பெண் மணியே, புத்த அவதாரம், விச்சுவின் மனைவி, வேதாள உலகம், மனைவியால் மீண்டவன், சந்திரஹரி, சுபத்திரார்ஜுனு, கொடையாளி கர்ணன், சஹதேவன் சூழ்ச்சி, நோக்கத்தின் குறிப்பு, இரண்டு ஆத்மாக்கள், சர்ஜன் ஜெனரல் விதித்த மருந்து, மாளவிகாக்னிமித்ரம், விபரீதமான முடிவு, சுல்தான்பேட்டை சப் அசிஸ்டென்ட் மாஜிஸ்டிரேட், சகுந்தலை, காளப்பன் கள்ளத்தனம், விக்ரமோர்வசி, முற்பகற் செய்யின் பிற்பகல் விளையும், நாடகமேடை நினைவுகள் முதற்பாகம், இரண்டாம் பாகம், மூன்றும் பாகம், நான்காம் பாகம், ஐந்தாம் பாகம், நாடகத் தமிழ், யயாதி, பிராம்மணனும் சூத்திரனும், வாணீபுரவணிகன், இரண்டுநண்பர்கள், சத்ருஜித், ஹரிச்சந்திரன், மார்க்கண்டேயர், ரத்னவளி, கண்டு பிடித்தல், கோனேரி அரசகுமாரன், சந்தையிற் கூட்டம், வைகுண்ட வைத்தியர், தீட்சிதர் கதைகள், ஹாஸ்யக் கதைகள், குறமகள், நல்லதங்காள், சிறுகதைகள் முதலியன.

முதற் பதிப்பு

சென்னை 'பியர்லெஸ்' அச்சுக்கூடத்தில் அச்சிடப்பட்டது.

1936

காபிரைட்] [விலை அணு 10.

OFFICE OF THE REGIS... 8 FEB 193.. 7923 2325

INSCRIBED

to

THE BELOVED MEMORY

of

MY PARENTS

P. VIJIARANGA MUDALIAR

and

P. MANICKAVELU AMMAL

and

MY FRIEND

C. RANGAVADIVELU

நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சிபெறுவ தெப்படி?

முதல் அத்யாயம்

நான் ஒரு ஆக்டர் என்று சிறிது பெயர்பெற்ற நாள் முதலாக, எனது இளைய நண்பர்களில் பலர், என்னை மேற் குறித்த கேள்வி கேட்டிருக்கின்றனர். "நான் நாடகமாட விரும்புகிறேன்; எனக்கு நாடகமேடையில் பெயர் எடுக்க வேண்டுமென்று விருப்பமிருக் கிறது; இக்கலையை நான் கற்பதெப்படி? நான் நல்ல ஆக்டராவது எப்படி?" என்று கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே சென்ற நாற்பத் தைந்து வருடத்திய என் அனுபவத்தைக் கொண்டு, என் இளைய நண்பர்களுக்குச் சில விஷயங்களைத் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன்.

முதன் முதல் இவ்விஷயத்தில் என் நண்பர்களுக்கு நான் தெரிவிக்க விரும்பும் சமாசாரம் என்னவென்றால், நாடகமாடுவதை நீங்கள் வினோதமாகக் கொள்ளும் வரையில்தான் அது உங்களுக் குச் சந்தோஷத்தை யுண்டுபண்ணும், அதையே ஜீவனார்த்தமாகக் கொள்வீராயின், அதுமுதல் அந்த சந்துஷ்டி குறையும் என்பது தான். இது என்னுடைய அபிப்பிராய மாத்திரமல்ல, மேல் நாட்டுச் சிறந்த ஆக்டர்களிற் பலரும் அப்படியே அபிப்பிராயப் பட் டிருக்கின்றனர். இங்கிலாந்தில் மிகவும் கீர்த்திபெற்ற காலஞ்சென்ற ஆக்டராகிய சர் ஹென்ரி இர்விங் (Sir Henry Irving) என்பவர், முதலில் அமெட்டேர் (Amateur) ஆக இருந்து பிறகு நாடகமாடு வதையே தன் ஜீவனோபாயமாகக் கொண்டவர். அவர் ஒரு முறை, தான் சிறு வயதில் வாசித்த ஆக்ஸ்போர்டு (Oxford) என்னும் கலாசங்கத்தில் நாடகமாடுவதைப்பற்றிப்பிரசங்கம் செய்தபொழுது, இதே அபிப்பிராயத்தைத் தெரிவித்திருக்கிறார். இதற்கு முக்கிய

காரணம், நாடகமாடுவதையே தொழிலாகக் கொண்டோமாயின், அதுமுதல் நாடகக் கலையை அபிவிருத்தி செய்யவேண்டும் என்னும் எண்ணம்போய், எப்படி நடித்தால் அதிக வரும்படி வரும் என்னும் எண்ணமே, நமது மனதிற் குடிபுகும் என்பதாம்.

இதனால் நான் நாடகமாடுந் தொழிலை இழிவுபடுத்திக் கூறிய படியன்று. ஐரோப்பா, அமெரிக்கா முதலிய கண்டங்களில் நாடகமாடுந் தொழில் தற்காலம் இழிவாக மதிக்கப்படவேயில்லை. வைத்தியத் தொழில், ராணுவத் தொழில், உபாத்தியாயத் தொழில், முதலிய கௌரவமான தொழில்களைப்போல் இதுவும் ஒரு கௌரவமான தொழிலாகத்தான் எண்ணப்படுகிறது. அதைப் போலவே இன்னும் சில வருஷங்களுக்குள் நமது நாட்டிலும் இத் தொழிலானது, முன்பிருந்தபடி மதிக்கப்படாது, கௌரவமாய் மதிக்கப்படும் என்பதற்குத் தடையில்லை. அன்றியும், படித்தவர்களாயிருந்தும் நமது தேசத்துச் சிறுவர்களுக்குத் தற்காலம் உத்யோகங்கள் கிடைப்பது மிகவும் அரிதாயிருப்பதால், நாடகமாடுவதையும் அவர்கள் ஒரு உத்தியோக முறையாகக் கொள்வார்களாயின், அவர்கள் வேலையின்றி இப்பொழுது படும் கஷ்டமானது சிறிது குறையுமென்பதற்குத் தடையில்லை. ஆயினும் நான் எடுத்துக் கூற வந்த முக்கியாம்சம் என்னவென்றால், ஒருவன் நாடமாடுவதை வேடிக்கையாய்க் கொள்ளும் வரையில் அவனுக்கு அதில் இன்பம் அதிகமாயிருக்கும்; வேலையாகக் கொள்வானாயின் அது குறையும் என்பதேயாம்.

மேற்கூறிய விஷயத்தை வற்புறுத்துவதற்கு மற்றொரு காரணமுண்டு. பள்ளிக்கூடங்களில் வாசிக்கும் அநேக சிறுவர்கள், "நான் படிப்பை விட்டு நாடகக் கம்பெனியைச் சேரலாமென்றிருக்கிறேன்; என்ன சொல்லுகிறீர்கள்?" என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர். அன்றியும் குறைந்த சம்பளத்திலிருக்கும் உத்தியோகஸ்தர்களிற் சிலர், சில நடிகர்கள் நாடகம் ஒன்றுக்கு இருநூறு முந்நூறு, வாங்குவதைக் கண்டு, "என் வேலையை விட்டு, நாடகமாடுவதைத் தொழிலாகக் கொள்ளலாமென்றிருக்கிறேன், எனக்கு என்ன புத்திமதி கூறுகிறீர்கள்?" என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர்.

இவர்களுக்கெல்லாம், நான் ஒரே பதில்தான் கொடுத்துக் கொண்டு வருகிறேன். ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களில் இருப் பதுபோல் இன்னும் இந்திய நாடகமேடை, அத்தனை உன்னத ஸ்தி திக்கு வரும் வரையில், நீங்கள் அவ்வாறு செய்யாதீர்கள், என்பதே யாம். நாடகமாடுவதைத் தொழிலாகக்கொண்டு, பணம் சம்பா தித்து வாழும் நடிகர்களைத் தற்காலம் ஒரு கையின் விரலில் எண் ணிவிடலாம்; நாடகமாடும் உற்சாகத்தால் இழுக்கப்பட்டு அதை யொரு தொழிலாகக்கொண்டு, சீரழிந்தபேர்களை ஆயிரக்கணக்காக எண்ணலாம். ஆகவே, நாடகமேடையின்மீது ஏற விரும்புவோர், முக்கியமாக அதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொள்ள விரும்புவோர், மிகவும் ஆராய்ந்து பார்த்தே அவ்விதம் செய்யத் தீர்மானிக்கவேண் டுமென்பது என் திடமான அபிப்பிராயம்.

ஆயினும் இதனால் நாடகமாடுவதில் இதை வாசிக்கும் என் இளைய நண்பர்களுக்கு இருக்கும் உற்சாகத்தைக் குறைக்க எண்ணி யவனன்று. இதனால் சென்ற நாற்பத்தைந்து வருடங்களாக நான் பெற்ற இன்பம் எனக்கு நன்றாய்த் தெரியும். அவ்வின்பத்தை மற்றவர்களும் அடையவேண்டுமென்பது என் கோரிக்கை. ஆகவே, அவ்வின்பத்தைப் பெறுவதற்கு அவர்களுக்கிருக்கவேண்டிய குணங் களைப்பற்றியும் அக் கலையைப் பயில வேண்டிய மார்க்கங்களைப் பற்றி யும் சற்று விவரமாய் எழுதுகிறேன்.

முதலில் நாடகமேடை யேறி அதில் பெயர்பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும், நல்ல தேக ஆரோக்கிய முடையவனா யிருக்க வேண்டும். இதை முதலில் குறிப்பிட்டதற்கு முக்கியமான ஒரு காரணமுண்டு. ஒரு ஆக்டர் தன் தேக ஸ்திதியைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வராவிட்டால் அவன் நெடுநாள் நாடகமேடையில் நடிப்பது அசாத்தியம் என்பது என் கண்டிப்பான தீர்மானம். அநே கம் ஆக்டர்கள், முக்கியமாக நாடகமாடுவதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொண்டவர்கள், தங்கள் சிறுவயதில் நல்ல ஆக்டர்களாயிருந்த போதிலும், சில வருடங்களுக்கெல்லாம் தங்கள் தேக ஸ்திதியைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வராமையால் துர்ப்பலர்களாகி, பிணிக்குட் பட்டு, நாடகமேடையினின்றும் விலகவேண்டி வந்ததை நான் பன்

முறை என் ஆயுளில் பார்த்திருக்கின்றேன். அன்றியும் நாடக மாடுவதென்றால் சுலபமான காரியமல்ல; ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் பல நாட்கள் ஒத்திகை செய்யவேண்டும். மேலும் நமது தென் இந்தியாவில் சாதாரணமாக நாடகங்களெல்லாம் இராக்காலங்களில் தான் நடத்தப்படுகின்றன. இரவில் தூக்கமின்றி விழிப்பது எப்பொழுதும் தேகபலத்தைக் குன்றச் செய்யும். நான் சிறுவனா யிருந்தபொழுது இரவு நாடகங்கள் சாதாரணமாக, காலை மூன்று நான்கு மணி வரையில் நடத்தப்பட்டதைப் பார்த்திருக்கிறேன். எனது நாடகமேடை நினைவுகளில் நான் குறித்தபடி எங்கள் சபை யில் 1893-ம் வருஷம் முதன் முதல் லீலாவதி—சுலோசனா நாடகம் நடத்தியபொழுது, அதுமுடிய காலை $3\frac{1}{2}$-மணி ஆயிற்று! இந்தவயதி லும், மதுரை முதலிய வெளியூர்களுக்குப்போய் நாடகம் நடத்திய பொழுதெல்லாம் சாதாரணமாக காலை $2\frac{1}{2}$ அல்லது $3\frac{1}{2}$-மணி வரை யில் நான் நடித்திருக்கிறேன். இவ்வாறு இராத் தூக்கம்கெட்டபிறகு வேஷத்தைக் கலைத்துவிட்டு வீட்டிற்குப்போய் உறங்குவதற்கு இன்னொருமணி சாவகாசம் பிடிக்கும். இதன் கஷ்டம் இதை அனுபவித்தவர்களுக்குத்தான் மறுநாள் தெரியும்! ஆகவே, யௌ வனத்தில் இது சுலபமாக விருந்தபோதிலும், அநேகம் வருஷங்கள் நாடக மேடையின்பேரில் நடிக்கவேண்டுமென்று விரும்புவோர் தங்கள் தேக ஸ்திதியை மிகவும் ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாத்து வராவிட்டால், அது அசாத்தியமான காரியமாகும். அநேகம் பால நாடக சபைகளில் சில வருடங்கள் நற்பெயரெடுத்த சிறுவர்கள் இவ்வாறு இராக்காலங்களில் விழித்து நாளுக்கு நாள் ஆடவேண்டி வந்தமையால், அகால மிருத்துவை அடைந்ததைக்கண்டு நான் பன் முறை விசனித்திருக்கிறேன். அன்றியும் வயது வந்த ஆக்டர்களும் தங்கள் தேகத்தைச் சரியாகப் பாதுகாக்காமையால் கெட்டழிந்த தைப் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன். உடம்பு சரியாக இல்லா விட்டால் எந்த நடிகனும் சரியாக நடிக்க முடியாது; சரியாகப் பாடுவது அதிலும் கடினம். இதை நான் என் சொந்த அநுபவத் தினின்றும் கூறுகிறேன். என் தேகம் அசௌக்கியமாயிருந்த பொழுது யாழ்ப்பாணத்திலும், மதுரையிலும், நான் நடிக்கவேண்டி வந்த பொழுது நான் நடித்தது எனக்கே திருப்தியாயில்லை;

எனக்கே நான் நடித்தது திருப்திகரமா யில்லாவிட்டால் சபை யோருக்கு அது எப்படி திருப்தியை உண்டாக்கும்? ஏதோ நான் கொஞ்சம் பெயர் பெற்ற ஆக்டர் என்பதினுல் தள்ளிக் கொண்டு போயிருக்கவேண்டும் என்பதற்கு ஐயமில்லை. என் தேக ஸ்திதி மிகவும் நன்ரு யில்லாவிட்டால் "அமலாதித்தியன்", "மனேகரன்" முதலிய கடின பாகங்களருகில் நான் போவதில்லை; அப்படிப்பட்ட கடினமான பாத்திரங்களை நீக்கி சுலபமாய் ஆடத் தக்க ஏதாவது பாத்திரங்களை நடிக்கும் வண்ணம் ஏற்பாடு செய் வேன். ஆகவே, நாடகமேடையின்மீது ஏற விரும்பும் ஒவ்வொரு வனும் சிறந்த தேகஸ்திதியிலிருக்கவேண்டுமென்பது அதி அவசிய மாகும்; அன்றியும் அவன் எத்தனை வருடம் நாடகங்களாட விரும்புகிருனே அத்தனை வருடங்களும் அத்தேக ஸ்திதியைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வரவேண்டியது மிக்க அவசியமாம்.

இரண்டாவதாக நாடகமேடையில் பெயர் பெற விரும்பு வோர்கள் தங்கள் குரலைக் கவனிக்கவேண்டியதுடன், ரங்கத்தினின் றும் பேசினுலும், பாடினுலும், சபை முழுதும் கேட்கும்படியான குரலை யுடைத்தாயிருப்பது அதி அவசியமாம். எவ்வளவு நல்ல ஆக்டரா யிருந்தபோதிலும் சபையோருக்குக் கேட்காத சிறு குரலையுடையவனு யிருந்தால் என்ன பிரயோஜனம்? அவனைக் கேட்பதைவிட மௌன சினிமாக் காட்சியைப் பார்க்கலா மல்லவா? சில ஆக்டர்களுக்கு உருவமும், முகபாவமும் நன்ருயிருக்கிறது, குரல் முதல் நான்கைந்து வரிசையில் உட்கார்ந்திருப்பவர்களுக்குத் தான் கேட்கும்! இதனுல் அவர்கள் அவ்வளவாகச் சோபியாத தைப் பார்த்திருக்கிறேன். இன்னும் பல ஆக்டர்கள் குரல் கீச்சுக் குரலாயிருப்பதால் அவர்கள் பெயர் பெருததையும் கவனித்திருக் கிறேன். ஆகவே நல்ல குரல் இருக்க வேண்டியது எல்லா ஆக்டர் களுக்கும் அதி அவசியமாம். இதனுல் எல்லா ஆக்டர்களும் உரத்த சப்தத்துடன் கத்தவேண்டுமென்று கூறியபடியன்று. ரங் கத்தினின்றும் சாதாரணமாகப் பேசினபோதிலும், ஹால் முழு வதும் கேட்கவேண்டுமென்பதுதான் என் கருத்து. கம்பீரமான குரலானது ஒரு நடிகனுக்கு பெரும் நிதியாம். இச்சந்தர்ப்பத்தில்

ஸ்திரீ வேஷம் தரிப்பவர்கள் மெல்லிய குரலுடன் தான் பேச வேண்டும் என்று சில ஆக்டர்கள் எண்ணுகிறார்கள். இது ஒரு விதத்தில் வாஸ்தவமே. ஆயினும் ஸ்திரீகளின் சொல் நயமாயிருக்கவேண்டியதாயிருந்த போதிலும் யாவர்க்கும் கேட்கும்படியானதாயிருக்கவேண்டும். சரியான குரலில்லாதவர்கள் ரங்கத்தின் மீது ஏருதிருப்பது நலமாம்.

நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்புவோர் அங்கஹீனமில்லாதிருக்கவேண்டுமென்று நான் எடுத்துக்கூற வேண்டிய நிமித்தியமில்லை. அதிலும் முக்கியமாக "ராஜபார்ட்" என்று சாதாரணமாக வழங்கப்படும் கதாநாயகன் வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர் சிறந்த உருவமைந்தவராயிருக்க வேண்டுமென்பது திண்ணம். சாமுத்திரிகா சாஸ்திரப்படி உத்தம லட்சணங்கள் அமைந்துள்ளவர்களே இப்படிப்பட்ட பாத்திரங்களை எடுத்துக்கொள்ளத் தக்கவர்கள் என்று நான் கூறவேண்டிய நிமித்தியமில்லை. ஒன்றரைக் கண்ணுடையார் தாமரைக் கண்ணனை ஸ்ரீ ராமபிரான் வேடம் புனைய வேண்டுமென்று விரும்பினல் அது எப்படி சாத்தியமாகும்? குண்டோதரனைப் போன்ற வயிறு உடையவர்கள் அர்ஜுனன் வேடம் புனைதல் தகாதல்லவா? வற்றலைப்போல் உலர்ந்த உடலையுடையவர்கள் பீமன் வேடம் தரித்தால் எப்படியிருக்கும்? இச் சந்தர்ப்பத்தில் முக்கியமாக, ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர்கள் மிகவும் சிறந்த உருவமைந்தவர்களாக யிருக்கவேண்டும் என்பது கூருமலே யாவர்க்கும் விசிதமாகும். ஆண்வேடம் தரிப்பவர்களுக்காவது உத்தம புருஷ லட்சணத்தில் கொஞ்சம் குறைந்தாலும் பெரிதன்று; ஸ்திரீவேடம் தரிப்பவர்களுக்கு உத்தம ஸ்திரீகளின் லட்சணங்கள் அமைந்திருக்க வேண்டியது இன்றியமையாததாம். இக்காரணம் பற்றித்தான், நமது நாட்டில் அயன் ராஜபார்ட்டுக்கு அநேகர் கிடைத்த போதிலும், அயன் ஸ்திரீ பார்ட்டுக்குச் சரியான ஆக்டர்கள் சிலரையே நான் பார்த்திருக்கிறேன். மேலும் ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர், தற்கால நாடகமேடையின் நிலைமையின்படி பலவிதப் பயிற்சி யுள்ளவர்களா யிருக்க வேண்டும். ஆகையினல் தென் இந்தியா நாடகமேடையின் மீது ஏரி ஸ்திரீ வேடத்தில் பெயர் பெறவேண்டுமென்னும் எண்ணமுடை

யோர் அதற்கேற்ற உருவமும் குரலும் சங்கீத ஞானமும் இல்லா விட்டால் அவ்வெண்ணத்தைத் திட்டென ஒழிவார்களாக.

இதன் பிறகு, ஆக்டர்களாக விரும்புவோர்க்கு ஞாபகசக்தி போதுமானதா யிருக்கவேண்டும்; இச்சக்தி குறைந்தவர்களா யிருந்தால் நாடகமேடையில் பெயர் எடுப்பது மிகவும் கஷ்டமாகும். நாற்பது வருடங்களுக்கு முன் நாடகமேடையில் தோன்றும் பாத்திரங்கள் வாய்க்கு வந்தபடி பேசும் வழக்கமானது மாறி, தற்காலம் நாடகாசிரியர்கள் எழுதியபடி வார்த்தைகளைப் பேசவேண்டிய காலமாய் மாறிக்கொண்டு வருகிறது. ஆகவே நடிகர்களெல்லாம், தாங்கள் படித்த பாடங்களை மறவாதிருக்கும் ஞாபகசக்தி யுடைய வர்களாயிருக்கவேண்டியது மிகவும் அவசியமாம்.

மேற்கூறிய விஷயங்களுடன் நல்ல நடிகன் என்று பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொருவனுக்கும், இக் கலையில் மிகுந்த உற்சாக மிருக்க வேண்டும். எந்தக் கலையில் தேர்ச்சியடைய வேண்டுமென்று விரும்பினாலும், அக் கலை பயிலுவதில் உற்சாக மில்லா விட்டால் பயன் படாது. நாடகக் கலையானது சாதாரண ஜனங்களால் மிகவும் எளிதிற் கற்கக் கூடியதென்று எண்ணப் பட்ட போதிலும், அதில் தேர்ச்சி யடைவதின் கஷ்டம் அதில் முயன்றவர்களுக்குத் தான் தெரியும். இவ் வுற்சாகத்துடன் இக் கலை பயிலுவதில் கூட எந் நாளும் கஷ்டப் பட்டா லொழிய இதில் தேர்ச்சி பெறுவது துர்லபம்

இரண்டாம் அத்யாயம்

நாடகமேடையேற விரும்புவோர்க்கு இன்னின்ன இன்றி யமையாதன வென்று கூறி விட்டீர்கள் சரிதான், ஆயினும் அவைகளைப் பெறுவதெப்படி? என்று எனது இளைய நண்பர்கள் கேட்கலாம். ஆகவே என் அனுபவத்தைக் கொண்டு நான் கற்றறிந்த மார்க்கங்களை இங்கு எடுத்து எழுதுகிறேன்.

நாடக மாடுவோர் நல்ல தேகஸ்திதியிலிருக்க வேண்டு மென்று முதலில் குறிப்பித்தேன். ஒருவன் தேகத்தைத் தக்கபடி காப்பாற்றிக்கொள்ள வேண்டு மென்றால் சுத்த போஜனம் கொள்ள வேண்டும்; சுத்த ஜலம் அருந்த வேண்டும்; பரிசுத்தமான காற்றை உட்கொள்ள வேண்டும்; ஸ்நானாதிகளினால் உடம்பை பரிசுத்தமாய் வைத்திருக்க வேண்டும்; காலத்தில் நித்திரை கொள்ளவேண்டும்; இவை போன்ற சுகாதார விதிகளை நமது ஆயுர்வேத சாஸ்திரங்களினின்றும், ஆங்கில வைத்திய நூல்களினின்றும் எளிதில் தெரிந்து கொள்ளலாம். ஆயினும் அவற்றுள் முக்கியமானதாகிய தேகப் பயிற்சியைப் பற்றி மாத்திரம் இங்கு எடுத்து எழுத விரும்புகிறேன். தேகப் பயிற்சிக்குச் சமஸ்கிருதத்தில் வியாயாமம் என்று பெயர். ஆங்கிலத்தில் எக்சர்சைஸ் (Exercise) என்பார்கள். மகம்மதியர்கள் இதைக் கசரத் என்பார்கள். இது எல்லா மனிதர்களுக்கும் முக்கியமானதே. அதிகமாக நாடகமாடுபவர்களுக்கு இன்றியமையாததாம்.

ஒவ்வொரு நடிகனும் ஒவ்வொரு தினமும் காலை மாலைகளில் 15-நிமிஷமாவது தேகப் பயிற்சி செய்து வரவேண்டும்; கூடுமானால் இதற்கு மேலும் செய்து வந்தால் நலம்தான். ஆயினும் குறைந்த பட்சம் கால் மணி சாவகாசமாவது இதற்காக பிரத்யேகமாய் ஏற்படுத்த வேண்டுமென்பது என் கருத்து. அன்றியும், இதைத் தினம் செய்து வர வேண்டியது மிகவும் அவசியம். ஒரு மாதத்து தேகப் பயிற்சியை ஒரே நாளில் 1½-மணி நேரம் நான் செய்து விடுகிறேன் என்பதில் பயனில்லை. தேகப் பயிற்சியின் பலனெல்லாம் தினம் செய்து வருவதினாற்றான் பூரணமாய்க் கிடைக்கும். நான் சிறு வயது முதல் தண்டால், பஸ்கி முதலிய கசரத் செய்து வந்தேன். என் தகப்பனார் தேகப் பயிற்சியின் நன்மையை அறிந்தவர்; தன் பிள்ளைகளுக் கெல்லாம் ஒரு மகம்மதிய வஸ்தாதை ஏற்படுத்திக் கஸரத் கற்பிக்கச் செய்தார். சிறு வயதில் நான் அப்பியசித்ததின் பலனை இன்னும் அனுபவிக்கிறேன். நான் கொஞ்சம் பெரியவனாகிப் பச்சையப்பன் பள்ளிகூடத்திற்குப் போன பிறகு, நானும் எனது பால்ய நண்பரான வி. வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்காருமாக, ஆங்கில ஜிம்நாஸ்டிக்ஸ் (Gymnastics) பழகி வந்தது எனக்கு நன்றாய் ஞாபக மிருக்கிறது. ஆயினும் அதனால்

நான் அவ்வளவு தேக வலிவு அடையவில்லை என்பது என் அபிப் பிராயம். எனக்கு ஈசன் கிருபையால் சற்றேறக் குறைய அறுபத்து மூன்று வருடங்களாகியும் இன்றும் காலை மாலைகளில் கொஞ்சமாவது தேகப் பயிற்சி யில்லாம லிருப்பதில்லை. இதனால் தான் இத்தனை வயதாகியும் நாடக மேடையில் இன்னும் ஆடும்படியான தேக சக்தி பெற்றிருக்கிறேனென உறுதியாய்க் கூறுவேன். நான்கு மணி நேரம் நாடக மேடையின் மீது நடிப்ப தென்றால் மிகவும் சிரமம் என்பது அதை அனுபவித்தவர்கள்தான் அறிவார்கள். அப்படி நடிப்பதற்கு தேக வலிவு குன்றாதிருத்தல் அதி அவசியம் என்று நான் வற்புறுத்த வேண்டிய நிமித்திய மில்லை.

இத் தேகப் பயிற்சிக்காக, தண்டால், பஸ்கி முதலான கஷ்ட மான வேலைகளைச் செய்ய வேண்டும் என்னும் அவசிய மில்லை. பிசிக்கல் கல்சர் (Physical culture) என்பதைப் பற்றி அச்சிடப் பட்டிருக்கும் பல ஆங்கில புஸ்தகங்களிலும், பத்திரிகைகளிலும் கண்டிருக்கும் அவயவச் சலனங்களைச் (Body movements) செய்து வந்தால் போதும். இப்படி தினந்தோறும் செய்து வருவத னால், தேகத்திலுள்ள தசை (Muscles) களுக்கு உறுதியை யுண்டாக்கு வதன்றி ஒழுங்காய் நிற்பதற்கும் நடப்பதற்கும் மிகவும் அனுகுண மாம்; மற்ற விஷயங்களில் நல்ல தேர்ச்சி பெற்ற சில ஆக்டர்கள், நாடக மேடையின் மீது நிற்கும் போது கூனுடனும், நடக்கும் போது அவலட்சணமாய் நடப்பதையும், நான் பார்த்திருக்கிறேன். சரியாக தேகப் பயிற்சி செய்து வருவார்களானால் இக் குறைகளெல் லாம் நீங்கும் என்பது திண்ணம். மேலும் சாதாரணமாக ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் முப்பது வயதுக்குமேல், வயிறு பெறுத்து தொப்பை யுண்டாகும் என்பது நமது வைத்தியர்களுடைய கொள்கை. இத் தொப்பை பெறுத்துவிட்டால் ஆக்டர்கள் வினயகர், குண்டோ தரன், மகோதரன், முதலிய வேடங்கள் தரிக்க சுலபமா யிருக்குமே யொழிய, ஸ்ரீராமர், அர்ஜுனன் முதலிய வேடங்களுக்குப் பொருத் தமாயிராது. உடல் மெல்லியதா யிருக்கும் ஆக்டர் பெருத்த உடலை யுடையவனாய் வேடம் தரிக்கலாம். தொப்பை பெருத்த ஆக்டர் மெல்லிய உடலை உடையவனாய்த் தோற்ற முடியாது. தொப்பை பெருத்த ஒரு ஆக்டர் பிரம்மா வேடம் பூண்ட போது,

காலஞ்சென்ற வி. கிருஷ்ணசாமி ஐயர் அவர்கள் கண்டித்ததைப் பற்றி முன்பே என் "நாடகமேடை நினைவுகளில்" என் நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன். தொப்பை பெருத்த ஒரு ஆக்டர் மனோகரன் வேடம் பூண்டால் எப்படி யிருக்கு மென்று இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களே தங்கள் ஞானதிருஷ்டியைக்கொண்டு ஊகிக்கலாம்! ஆகவே ஆக்டர்கள் முக்கியமாக தொப்பை பெருக்காதிருக்கும்படி பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். இதற்கு முக்கியமாக தினம் தேகப் பயிர்ச்சி செய்து வரவேண்டும். சாமுத்திரிகா சாஸ்திரப்படி மார்பின் அளவிற்கும், வயிற்றின் அளவிற்கும் 4 அங்குல வித்தியாசம் இருக்கவேண்டும். மார்பின் அளவு 32 அங்குல மிருந்தால், வயிற்றளவு 28-க்கு மேற்படலாகாது; குறைந்திருக்கலாம். இந்த வயதில் எனக்கு மார் அளவு 32 அங்குல மிருந்தும், வயிற்றளவு 29 இருக்கிறது; அதையும் குறைக்க வேண்டுமென்று நான் தினம் காலை மாலைகளில் கஸரத் செய்து வருகிறேன். இதைக் குறைப்பதற்கு முக்கியமான வியாயாமம், (Exercise) பஸ்கி என்பதை என் இளைய நண்பர்களுக்குத் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன். வைத்திய சாஸ்திரப்படி, நெய், வெண்ணெய், எண்ணெய் முதலிய கொழுப்புள்ள பதார்த்தங்கள் அதிகமாய் உபயோகிக்கலாகாது என்கிறார்கள். அன்றியும் சில ஆங்கில வைத்தியர்கள் உணவு கொண்டவுடன் அதிகமாய்த் தண்ணீர் சாப்பிடாம லிருந்தால் இதற்கு மிகவும் அனுகுணமாம் என்று அபிப்பிராயப் படுகின்றனர்.

ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களில் நடிகர்களெல்லாம் தங்கள் தேகத்தைச் சரியானபடி வைத்திருக்கும் வண்ணம் அதிக தேகப் பயிற்சி செய்து வருகின்றனர். முக்கியமாக பென்சிங் (Fencing) கற்று வருகிறார்கள்; இதைக் கோல் பழகுதல் என்று நாம் ஒருவாறு கூறலாம். அன்றியும், அத் தேசங்களில் பாலட் (Ballet) என்னும் நாட்டிய மாடும் பெண்களெல்லாம் தினம் 3 அல்லது 4 மணி நேரம் மிகவும் கஷ்டப்பட்டுத் தேகத்தைப் பெருக்காதபடிக் காப்பாற்றி வருகின்றனர். நமது நாடக மேடையிலும், நர்த்தனஞ் செய்ய விரும்பும் ஆக்டர்களும் ஆக்ட்ரெஸ்களும் உடல் பெருக்காதிருக்கும்படி காப்பாற்ற வேண்டியது அவசியம் என்று நான் வற்புறுத்த வேண்டியதில்லை.

ஒவ்வொரு நடிகனும் நாடக தினத்திற்கு முன்பாக இரண்டு மூன்று நாட்கள் பிரம்மசரியம் அனுஷ்டிக்க வேண்டு மென்பது என் அபிப்பிராயம். இதைப்பற்றி நான் அதிகமாய் எழுதுவதற் கில்லை. இதை வாசிக்கும் எனது விவாகமான நண்பர்கள் ஊகித்து அறிந்து கொள்வார்களாக.

அன்றியும், தேக சௌக்கியத்தைப் பாதுகாப்பதற்கு ஒவ் வொரு நடிகனும் நாடக தினம் மிதமான போஜனம் கொள்ள வேண்டும். எல்லா தேசத்து வைத்திய சாஸ்திரபடி, எல்லோரும் எப்போதும் மிதமான போஜனம் கொள்ளுதல் நலமாம். தேக கஷ்ட மதிகமாய் அனுபவிக்க வேண்டிய நாட்களில் வயிற்றில் அதிக கனம் இல்லா திருப்பது உசிதமென எல்லா வைத்தியர்களும் ஒப் புக் கொள்கின்றனர். ஆகவே, நாடக தினங்களில் அதிக உணவு புசியாதிருப்பது மிகவும் அனுகுணமாம். ஆயினும் இதன் பொருட்டு பட்டினியா யிருக்க வேண்டு மென்பதல்ல என் கருத்து. அதுவுந் தவறாகும். எடுத்துக் கொள்ள வேண்டிய சிரமத்திற்குத் தக்கபடி தேகத்தில் வலிவு இருக்க வேண்டும். ஆகவே சாயங்கால ஆட்டமா யிருந்தால் 11 அல்லது 12 மணிக்குள்ளாக மிதமான போஜனத்தை உட்கொண்டு சற்று இளைப்பாறி; நான்கு மணிக்கு ஏதாவது சிற்றுண்டி கொஞ்சம் அருந்துவது நலமாம். இராத்திரி நாடகமா யிருந்தால் ஆறு மணிக்குள்ளாக போஜனத்தை முடித்து விடவேண்டும். இதுதான் இந்த நாற்பத்தைந்து வருடங்களாக நான் அனுசரிக்கும் வழக்கம். இந்த விதியைத் தவறி ஒரு முறை நடந்த பொழுது நானும் எனது சபை நண்பர்களும் பட்ட கஷ்டத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். ஒரு முறை எங்கள் சபை கொழும்பிற்குப் போயிருந்த பொழுது, ஒரு நாள் அங்கிருக்கும் ஸ்ரீமதி திருநாவுக் கரசு அம்மாள் எங்கள் சபை அங்கத்தினர்க் கெல்லாம் பகலில் விருந்தளித்தனர். அவ்விருந்து மிகவும் பலமானதா யிருந்ததென்று சிங்களவாசிகளின் விருந்தோம் பலைப்பற்றி நான் எழுதியதைப் படித்திருப்பவர்களுக்கு நான் சொல்ல வேண்டியதில்லை. "மூக் குப் பிடிக்க" விருந்தை யுண்ட நாங்கள் அன்றிரவு "வேதாள உல கம்" என்னும் நாடகம் ஆடவேண்டி யிருந்தது. அக் கதையை இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுட் பலர் படித் திருப்பார்க

ளென்று நினைக்கிறேன். அதில் ஒரு காட்சியில் வேதாளங்களெல்லாம் தத்தன் சூழ்ச்சியால் வயிறு நிரம்பப் புசித்துவிட்டு தடமாடிக் கொண்டு வரவேண்டிய காட்சியில், நடிப்பதை விட்டு வாஸ்தவமாகவே, எங்கள் ஆக்டர்கள் அப்படியே வந்தனர்! இது சபையோர்க்குச் சிரிப்பை விளைத்தது மன்றி, உண்மையை யறிந்த மேடையின் மீது இருந்த ஆக்டர்களாகிய மற்றவர்களுக்கும் நகைப்பை விளைத்தது. நானும் எனதுயிர் நண்பராகிய ரங்கவடிவேலுவும் கூட, உண்ட விருந்தின் பயனைச் சரியாகப் பாடி ஆட முடியாமல் பெருமூச்சு விட்டுக்கொண்டு கஷ்டப் பட்டோம். இச் சம்பவத்தை எனது இளைய நண்பர்கள் கவனித்து நாடக மாடும் தினம் எங்கும் விருந்து போஜனம் உட்கொள்ளா திருப்பார்களாக.

ஐரோப்பா, அமெரிக்கா முதலிய கண்டங்களில் மேலே நான் குறித்த பாலெட் (Ballet) என்னும் நாட்டியமாடும் சிறுமிகளுக்கு அந்த ஆட்டம் ஆரம்பமாவதற்கு நான்கு மணி நேரத்திற்கு முன்பாக அருந்ததேத் தண்ணீரும் கொடுப்பதில்லையாம்.

இச் சந்தர்ப்பத்தில் என்னைப் பல நண்பர்கள் நாடக மாடும் பொழுது இடையில் களைப்பா யிருந்தால் நாங்கள் என்ன செய்வது? என்ன அருந்துவது? என்று பன்முறை கேட்டிருக்கும் கேள்விக்குப் பதில் உரைக்க விரும்புகிறேன். பெரிய நாடகங்களில் நான்கு மணி நேரம் பெரிய பாத்திரங்களைப் பூண்டு நடிக்கும் பொழுது, இடையில் இளைப்புண்டாவது மிக்க சகஜமாம். அதற்கு உடனே பரிகாரந் தேடவேண்டியது அவசியமேயாம். ஆகவே இதைப் பற்றிச் சற்று விவரமாய் எழுத விரும்புகிறேன்.

நாடக மாடும் பொழுது, இடையில் மிகவும் தளர்ச்சியா யிருந்தால், கூடுமானவரையில் ஒன்றையும் புசிக்காது பானம் அருந்துவதே உசித மென்பது என் தீர்மானமான அபிப்பிராயம். இன்றியமையாதபடி ஏதாவது புசிக்க வேண்டு மென்று கட்டாயமாயிருந்தால், சாகலெட் (Chocolate) அல்லது கற்கண்டைப் புசிப்பது அன்றி, வேறெதையும் புசியாமை நன்று. இருதயத்திற்கு உடனே பலன் அளிப்பது சீனி சர்க்கரையாம். ஆக்ஸ்போர்டு, கேம்பிரிட்ஜ் (Oxford, Cambridge) படகு பந்தயத்தில் கூட, மிக

வும் தேக கஷ்டப்பட வேண்டிய இரு திறத்தாரும் பந்தய ஆரம்பத்திற்கு முன்பாக ஒவ்வொரு கரண்டி நாட்டுச் சர்க்கரை (Brown sugar) உட்கொள்கிறார்களாம். வெள்ளைச் சர்க்கரையைவிட பழுப்புச் சர்க்கரையே மேலானது என்பது இவ்விடத்தில் கவனிக்கத் தக்கது. பழுப்பிச் சர்க்கரையில் பிசிப்புத் தட்டும் என்பதற்காக, நான் சாகலெட் ஸ்டிக்ஸ் (Chocolate sticks) உபயோகித்து வருகிறேன். அன்றியும், தாக மதிகமாக யிருந்தால், ஏதாவது பானஞ்செய்து வயிற்றை நிரப்பிக் கொள்வதைவிட தாக சாந்திக்காக, வெள்ளை பெப்பர்மின்ட் (White Peppermint) களை ஒன்றிரண்டு வாயில் அடக்கிக் கொள்வது என் வழக்கம்.

இதனால் பாடவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களிலும் தொண்டை சுத்தமாகின்றது. எனது நண்பர்களில் சிலர் நாடகத்தின் இடையில், வெந்நீரைப் புசித்து வருகின்றனர். அப்படிப் புசிப்பதானால், கொஞ்சங் கொஞ்சமாக, மிணறு மிணறாக உட்கொள்ளவேண்டும்; நெடநெடவென்று ஒரு சொம்பு வெந்நீரை எனது “தாசிப் பெண்” என்னும் நாடகத்தில் வரும் “டப்பூஸ் நாயுடு”வைப்போல், குடித்துவிடலாகாது. அப்படிச் செய்தால் அது தொண்டையை உடனே இளகச் செய்கிறது. இன்னும் சிலர் வெந்நீரைவிட, குளிர்ந்த ஜலமே, தொண்டைக்கு நல்லது என்கிறார்கள். இது அவரவர்களுடைய உடம்பைப் பொறுத்ததாகும். எது தங்களுக்கு ஒத்துக்கொள்ளுகிறது என்று அநுபவத்தில் கண்டறிந்து அதன்படி நடந்துவரல் மேலாகும். ஆயினும் குளிர்ந்த ஜலம் ஏற்பதென்றால், அது காய்ச்சி ஆறின சுத்த ஜலமாயிருக்க வேண்டும். மிகவும் பலஹீனமாயிருந்தால் கொஞ்சங் காபி சாப்பிடுவது உசிதமாகும். நான் எனது நண்பராகிய டாக்டர் நஞ்சுண்டராவின் போதனைப்படி என் உடம்பின் சௌகர்யத்திற்காக காபி குடிப்பதை விட்டுசற்றேக்குறைய 25 வருடங்களுக்கு மேலாகியும், நாடக தினங்களில், மனோஹரன், அமலாதித்யன் முதலிய கஷ்டமான பாகங்களை நடிக்கவேண்டி வந்தால், இடையில் கொஞ்சம் காப்பியை அருந்துவேன். இதையெல்லாம் இவ்வளவு விவரமாய் எழுதியதற்கு முக்கிய காரணம், சில ஆக்டர்கள், முக்கியமாக நாடகமாடுவதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொண்டவர்கள், நாடக மாடும்பொழுது,

களைப்பாயிருக்கிறதென்று, அக்களைப்பு நீங்க, பிராந்தி, விஸ்கி முதலிய பானங்களை உபயோகிக்கும் வழக்கத்தைக் கண்டிப்பதற் கேயாம். நான் ஒருமுறை பெங்களூரில் நாடகதினத்தில் கொஞ்சம் பிராந்தி அருந்தி அதனால் பட்டகஷ்டத்தை எனது நண்பர்களுக்கு வேறொரு இடத்தில் தெரிவித்திருக்கிறேன். அநேகம் ஆக்டர்கள் நாடகமாடும் களைப்பைத் தீர்ப்பதற்கென்று மதுவருந்தும் வழக்கத் திற்குட்பட்டவர்களாகி, பிறகு சில வருடங்களுக்குள் அகால மிருத் யுவை அடைந்ததை நான் பிரத்யட்சமாகப் பார்த்திருக்கிறேன். அப் பாழும் வழக்கத்துக்கிரையாக ஆக்டர்கள், சீக்கிரத்தில் இறந்து பிண மாகாவிட்டாலும், சில ஆண்டுகளுக்குள்ளாக நடமாடும் பிணங்களா கிக் கெட்டழிகிறார்கள். தற்காலமும், பிரபல ஆக்டர்கள் என்று பெயர் பெற்றவர்களில் பலர், பாட்டுக்குப் பாட்டு, பக்கப்படுதாவிற் குள் போய்வருவதை, நாடகாபிமானிகளாகிய பலர் பார்த்திருக்க லாம். முதன் முதல் இதை நான் கண்டபொழுது ஏதோ அலுவலா கப் போகிறார்கள் இந்த ஆக்டர்கள், என்று நினைத்தேன். பிறகு உண் மையை விசாரித்தபொழுது, 'தாகத்திற்குச் சாப்பிடுவதற்காக அங்ஙனம் செய்கிறார்கள் என்பதை அறிந்தேன்! பக்கப்படுதாக்கள் அருகில் புராம்டர் (Prompter) பக்கத்தில் பட்டை சாராயமும் சில ஆக்டர்களுக்குத் தயாராயிருக்க வேண்டுமாம்!

நாடகமேடையில் பலநாள் நடித்துப் பெயரெடுக்க வேண்டு மென்று விரும்பும் எனது நண்பர்கள், மதுவை விஷத்தினும் கொடியதாகக் கருதி, அதனின்றும் விலகி நிற்பார்களாக.

மூன்றாம் அத்யாயம்

பிறகு நடிகர்கள் தக்கபடியான குரலையுடையவர்களாயிருக்க வேண்டுமென்று தெரிவித்திருக்கிறேன். இதுவும் ஒரு அவசிய மான விஷயம். ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் ஒருவிதமான குர லுண்டு; சிலர் பலம் பொருந்திய குரலுடையவர்களாயிருப்பார் கள்; சிலர் பலஹீனமான குரலுடையவர்களாயிருப்பார்கள்.

இரண்டாவதாகச் சொன்னவர்கள் நாடகமேடையின் மீதேற விரும்பினால், தங்கள் குரலைப் பலப்படுத்திக்கொள்ளவேண்டும். பலஹீனர்களும் தங்கள் தேகத்தை எவ்வாறு பலமுடையதாய்ச் செய்துகொள்ள மார்க்கங்களுண்டோ, அம்மாதிரியாகவே, மெல்லிய குரலையுடையவர்களும் அதைக் கொஞ்சம் பலப்படுத்திக்கொள்ள லாம் என்பது என் அபிப்பிராயமும் அனுபவமுமாகும். சிறு வயது முதல் நான் பலஹீனமானவனா யிருந்தபோதிலும், என் குரல் மாத்திரம் இன்னமும் திடமானதாய்த்தானிருக்கிறது. இதற்கு முக்கிய காரணம் சிறு வயதில் என் தகப்பனார் என்னை எப்பொழுதும் உரத்த சப்தத்துடன் என் பாடங்களை வாசிக்கும்படிச் செய்ததேயாம் என்று நான் உறுதியாய் நம்புகிறேன். இராத்திரி காலங்களில் என் பாடத்தைப் படித்தால், மூன்றும் வீடு வரையில் கேட்கும்படியாகப் பலத்த சப்தத்துடன் படிப்பேன்! அதன் பலன் என்னவென்றால், இவ்வயதிலும், என்னைவிட பாதி வயதுடையவர்களுடைய குரலைவிட, என் குரலானது நாடகமேடையில் நன்றாய்க் கேட்கிறதென எல்லோரும் கூறுவதேயாம். கம்பீரமான குரலையுடைத்தாயிருத்தல் நாடக மேடையின்மீது மாத்திரமன்று, நியாய ஸ்தலங்களில் பேசவேண்டிய வக்கீல்களுக்கும் பெரிய கூட்டங்களில் பேசவேண்டிய உபன்யாசகர்களுக்கும், மிகவும் உபயோகமானது என்பதை நான் வற்புறுத்த வேண்டியதில்லை.

குரலைத் திடப்படுத்தி சரிப்படுத்துவதற்கு ஒரு முக்கியமான மார்க்கம், நாடகத்தின் ஒத்திகைகளில் உரத்த சப்தத்துடன் ஒத்திகைகளை நடத்துவதாம். நாடகம் நடக்கும்பொழுது ஹாலில் வந்திருப்பவர்களுக்கெல்லாம் நமது குரல் கேட்கவேண்டி உரக்கப் பேசவேண்டும், சிறு அறைகளில் ஒத்திகை செய்யும்பொழுது சிரமப்பட்டு உரக்கப் பேசுவானேன்? என்று எனது சில நண்பர்கள் நினைத்து மெல்லிய குரலுடன் பேசி வழக்கம் பண்ணுகிறார்கள். இது பெருந் தவறாகும். ஒத்திகைகளிலெல்லாம் மெல்லப்பேசி வழக்கம் பண்ணிவிடுவதால் நாடக தினத்திலும் அக்குரல் சகஜமாய் வந்து விடும். எங்கள் சுகுண விலாச சபையின் சில ஆக்டர்களைப்பற்றி எனது ஆங்கில நண்பரான ஆர்தர் டேவீஸ் (Arthur Davis) என்பவர் இதைப்பற்றி என்னிடம் பன்முறை கூறியிருக்

கிறார். "உங்கள் ஆக்டர்களில் அநேகர் நீங்கள் சிறு அறையில் ஒத்திகை செய்யும்பொழுது, மெதுவாய்ப்பேசி வழக்கஞ் செய்து விட்டு, பிறகு நாடக தினத்தில் நாடகமாடும் பொழுது, அவ்வழக் கமே வருவதால், அவர்கள் குரல் ஹாலில் பாதிபெயருக்குக் கூடக் கேட்பதில்லை!" என்று கூறி யிருக்கிறார். இதை எங்கள் சபை ஆக்டர்களும் ஏனையோரும் கவனிப்பார்களாக. மெல்லிய குரலையு டையவர்கள் எப்பொழுதும் தங்களாலியன்ற அளவு உரக்கப்பேச அப்யசிப்பார்களே யானல், நாளாவர்த்தியில் அவர்களது குரல் திடப்படுமென்பதற்குச் சந்தேகமே யில்லை.

அன்றியும், மிருதுவான சாரீரமுடையவர்கள் தங்கள் குரல் ஹால் முழுவதும் கேட்க வேண்டுமென்று விரும்பினல், அவர்கள் இரண்டொரு யுக்தி செய்யலாம். முதலாவது, நிறுத்தி, ஒவ்வொரு பதத்தையும் சரியாக உச்சரிக்கக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். இப்பழக்கம் எல்லா ஆக்டர்களுக்கும் அவசியமே. ஆயினும் மெல் லிய குரலையுடையவர்களுக்கு, மிகவும் அவசியமாம். பரபர வென்று வேகமாய்ப் பேசினல், பலத்த குரலுடையவர்கள் பேசுவது, உரக்கக் குளறுவதுபோல் வெளியிற் கேட்கும்; மெல்லிய குரலை யுடையவர் அவ்விதம் செய்தால் கேட்போர்க்கு ஒன்றுமே அர்த்த மாகாது. தான் பேசவேண்டிய மொழிகளை நிறுத்தி உச்சரித்தால், கேட்போர்களுக்குச் சுலபமா யிருக்கும். மேலும் நாடக மேடை யில் தங்கள் குரல் எல்லோர்க்கும் கேட்கவேண்டுமென்று விரும்பும் ஆக்டர்கள் கூடுமானவரை சபையை நோக்கிப் பேசவேண்டும். இதனல் கதாநாயகன், கதாநாயகி அவர் பக்கத்திலிருக்க அவளைப் பார்த்துப் பேசாது, சபையை நோக்கிப் பேசவேண்டு மென்பதல்ல என் கருத்து. ஆயினும் கூடுமானவரை, சமயம் வாய்க்கும்பொழு தெல்லாம் தன் முகத்தைச் சபையின் பக்கம் திருப்பி தன் வார்த் தைகளை உச்சரிக்க வேண்டுமென்பதே. மேலும் மெல்லிய குரலை யுடையவர்கள், கூடுமான வரையில் அரங்கத்தின் முன்பக்கத்தில் வந்து பேசினல், அக்குறை அவ்வளவாகத் தெரியாது; அவர்கள் குரல் கூடுமானவரை கேட்கும். இதற்காக நான் என் நண்பர் கே. நாகரத்தினம் ஐயருடன் நடிக்கும்பொழு தெல்லாம் அவரது குரல் திடமானது அல்லாதது பற்றி, மெல்ல அவரை அரங்கத்தின்

விளக்குகள் (foot lights) வைத்திருக்கு மிடத்திற்குப் பேசிக் கொண்டே அழைத்துக்கொண்டு வந்துவிடுவேன். கூடுமானவரை யில் எல்லா நடிகர்களும் அரங்கத்தின் முன் பாகத்தில் வந்து பேசுவது உசிதமெனத் தோன்றுகிறது.

குரலை விட்டகலுமுன், இதைப்பற்றி இன்னொரு விஷயத்தை எழுத விரும்புகிறேன். ஒரு ஆக்டர் தன் பாடத்தை நன்றாகப் படிக்காவிட்டால் அவரது குரல் எழவே எழாது! என் சொந்த அனுபவத்தினின்றும் இதற்கு ஒரு உதாரணங் கூறுகிறேன். நாடகமேடையில் என் குரல் கேட்கவில்லை என்று எப்பொழுதும் ஒருவரும் சொன்னதில்லை. ஆயினும் ஒரு முறை மாத்திரம் இது நேர்ந்தது. ஆங்கிலத்தில் எங்கள் சபை ஒரு முறை மர்ச்சென்ட் ஆப் வெனிஸ் என்னும் (Merchant of Venice) ஷேக்ஸ்பியர் மகா நாடக கவியின் நாடகத்தை நடத்தியபொழுது, எனதுயிர் நண்பர் ரங்கவடிவேலு, ஜெசிக்கா (Jessica) வேடம் பூணப் பிரியப் பட்டதால் நான் லொரன்சோ (Lorenzo) வேடம் பூணநேரிட்டது. அது ஒரு சிறிய பாகம்தானே என்று ஏதோ ஞாபக மறதியாய் அசட்டை செய்து என் பாகத்தை நாடகத் தினத்திலும் நன்றாய் மனனம் செய்யவில்லை. இதன் பலனாக அன்று சாயங்காலம் நாடகமாடும்பொழுது என் வார்த்தைகளைச் சொல்ல என் குரல் எழவில்லை. ஏதோ முணுமுணு என்று அரைகுறையாக என் பாகத்தைப் பேசி முடித்தேன். நாடகம் முடிந்தவுடன் மேற்சொன்ன எனது ஆங்கில நண்பர் ஆர்தர் டேவீஸ் மேடைக்குள் வந்து ஆங்கிலத்தில், "என்ன மிஸ்டர் சம்பந்தம்! உன் குரல் சாதாரணமாக மிகவும் நன்றாகக் கேட்குமே! இன்றைத் தினம் நான் ஹாலில் மூன்றாவது வரிசையில் உட்கார்ந்திருந்தபோதிலும் எனக்கே கேட்கவில்லை!" என்று கேட்டார். அவரை ஒரு புறமாக அழைத்துச் சென்று, "நான் என் பாடத்தைச் சரியாகப் படிக்கவில்லை, அதுதான் அதற்குக் காரணம்!" என்று உண்மையை உரைத்தேன். அதைக்கேட்டு அவர், "அப்படியா சமாசாரம்! உனக்கு உடம்பு ஏதாவது அசௌகரியமோ என்று நினைத்தேன்!" என்று நகைத்தார்.

நான்காவது அத்யாயம்

பிறகு நாடகமேடையில் புகழ்பெறவேண்டியவர்களுக்கு உற்சாகம் இருக்கவேண்டுமெனத் தெரிவித்தேன். உற்சாக மிருந்தால் தான் ஊக்கம் உண்டாகும். ஊக்கமின்றி எக்கலை பயிற்சியிலும் உன்னத மடைய முடியாது. அதிலும் இவ்வுற்சாகமானது இடைவிடா உற்சாகமா யிருக்கவேண்டும். ஆரம்ப சூரத்வத்தைப்போல், முதலில் உற்சாக மிருந்து, நாளுக்குநாள் அது குறைந்துகொண்டு வந்தால் பயன் படாது. உற்சாகமானது எத்தனை காலம் நீடித்திருக்கிறதோ அத்தனை காலம்தான் விருத்தி யடையலாம். எனக்கு இத்தனை வயதாகியும், நாடக மாடுவதில் உற்சாகம் மாத்திரம் இன்னும் குன்றவில்லை என்பதை எனது நண்பர்கள் நன்கு அறிவார்கள்.

"எனக்கு நாடகமாட வேண்டுமென்று உற்சாக மிருக்கிறது; இக்கலையை எப்படிக் கற்பது?" என்று என்னைப்பல சிறுவர்கள் கேட்டிருக்கின்றனர். அவர்கள் பொருட்டு, இக்கலையைக் கற்று அபிவிருத்தி யடையும் விதத்தைப்பற்றி சற்று விவரமாய் எழுத விரும்புகிறேன்.

முதன் முதலில் நாடக உற்சாகியாகிய மாணவன், நாடகக் கலையில் பெயர்பெற்ற நடிகர்கள் நடிக்கும் பொழுது, சந்தர்ப்பம் அகப்படும் பொழுதெல்லாம் போய்ப்பார்த்து, அவர்கள் நடிக்கும் விதங்களை யெல்லாம் கவனித்து வரவேண்டும். ராஜபார்ட்டில் இன்ன ஆக்டர் நன்ருய் நடிக்கிருர், அயன் ஸ்திரீபார்ட்டில் இன்ஞர் நன்ருய் நடிக்கிருர், விதூஷகர் பார்ட்டில் இன்ன ஆக்டர் கெட்டிக்காரர், என்று கேள்விப்பட்டால். அவர்களெல்லாம் எப்படி நடிக்கிருர்களென்று போய் பார்த்து கவனித்து வரவேண்டும்; அவர்கள் மற்றவர்களைவிட எதில் மேம்பட்டவர்களாயிருக்கிருர்கள், எதனுல் அவர்கள் சபையோர் மனத்தைத் திருப்தி செய்கிருர்கள், என்று ஆராய்ந்து பார்க்கவேண்டும். அன்றியும், சில ஆக்டர்கள், சோகரசத்தில் நடிப்பதில் பெயர் பெற்றிருப்பார்கள்; சிலர்,

ரௌத்திர ரசத்தில் கீர்த்தி பெற்றிருப்பார்கள்; சிலர் ஹாஸ்யம் செய்வதில் நிபுணர்களாயிருப்பார்கள்; இன்னுஞ் சிலர் சிருங்கார ரசத்தை நடிப்பதில் கெட்டிக்காரர்களாயிருக்கலாம்; எந்தெந்த ஆக்டர் எந்தெந்த விதத்தில் வல்லமை யுடையவரா யிருக்கிறார்கள் என்பதைக் கேட்டறிந்து, அவர்களெல்லாம் அந்தந்த பாகங்களை நடிக்கும்பொழுது பார்த்துக் கற்றுவர வேண்டும். எனக்கு இவ்வளவு வருடங்களாகியும் நாடகமேடையை விட்டு நீங்கவேண்டிய காலம் வந்தபொழுதும், தற்காலமும் யாராவது பிரபலமான ஆக்டர் ஒரு முக்கிய பாகத்தை நடிக்கிறார் என்று கேள்விப்பட்டால் அதைப்போய் பார்த்து கற்று வருகிறேன். எந்த கலையையும் பயிலும் விஷயத்தில் காலவரையறை கிடையாது என்பது நிச்சயம்.

நாடகமேடையில் பெயர்பெற விரும்புவோர் மேற்சொன்னபடி, பிரபலமான நடிகர்களை யெல்லாம் பார்த்து ஒருவாறு கற்றபிறகு, தனக்கு எந்த வேடம் மிகவும் பொருத்தமானது, எந்த வேடம் பூண்டால் சோபிக்கும், சபையோரின் மனதைத் திருப்தி செய்யலாம், என்று ஆராய்ந்து அப்படிப்பட்ட வேடங்களையே பூணுதல் தகுதி. முதலில் ஆண்வேடம் தனக்குப் பொருத்தமானதா, அல்லது ஸ்திரீ வேடம் பொருத்தமானதா என்று தேறுதல் வேண்டும்; ஸ்திரீ வேடம் பூண விரும்புவோர் அதற்குத்தக்க ரூபமும், லாவண்யமும், குரலும், சங்கீத ஞானமும் உடையவராயிருத்தல் வேண்டுமென்பதைப்பற்றி முன்பே குறித்திருக்கிறேன். ஆண் வேடம் புனையத் தீர்மானித்தால் ஆண் வேடங்களில் எத்தகையது தனக்குத் தக்கது என்று பட்சபாதமின்றி, ஆராய்ந்தறியவேண்டும். 'ராஜபார்ட்' என்று சொல்லப்பட்ட தீரோத்தாத நாயகனை நடிக்கவேண்டுமென்றால், அதற்குரிய கண், அங்கசௌஷ்டவமிருக்கின்றதா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும்; ஹாஸ்ய பாகங்களில் தன் சக்தி சோபிக்கும் என்று தோன்றினால் அப்படிப்பட்ட பாகங்களை எடுத்துக் கொள்ளத் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

அன்றியும், இன்ன பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்று தீர்மானிப்பதற்கு முன் அப் பாத்திரத்தில் நாடக கர்த்தா எந்த ரசத்தை விவரித் திருக்கிறார் என்பதை ஆராய்ந்தறிந்து அந்த

ரசத்தை நடித்துக் காட்டுவதில் தனக்கு வல்லமை யிருக்கிறதா என்று முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். சோகரசத்தில் நடிப்பதற்கு வல்மை யில்லாதவன், சந்திரமதியாக வேடம் பூண விரும்பினல், எப்படி முடியும்? சிருங்கார ரசத்தை யறியாதவன் மன்மதன் வேடம் பூணுதல் தவறல்லவா? கோபாவேசத்தைக் காட்ட வகையறியாதவன் மனோஹரன் வேடம் பூண இசைந்தால் எவ்விதமிருக்கும்? எல்லா ஆக்டர்களும் எல்லா ரசங்களையும் நடிப்பதில் நிபுணர்களாவது மிகவும் துர்லபம். சிறந்த ஆக்டர்களும் சில ரசங்களை நடிப்பதில்தான் கெட்டிகாரர்களா யிருப்பார்கள். ஆகவே, ஒவ்வொரு நடிகனும் தன்க்கு எந்தெந்த ரசங்களை நடிப்பதில் சக்தியுண்டு என்பதை ஆராய்ந்தறிந்து, அப்படிப்பட்ட ரசங்களமைந்த பாத்திரங்களையே எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஆக்டர்கள் எல்லாம் சில பாத்திரங்களை நடிப்பதைத்தான் கற்க வேண்டுமென்பதல்ல எனது அபிப்பிராயம், எந்தவிதமான பாத்திரத்தையும் நடிக்கக் கற்றுக்கொள்வது நலம்தான்—அதிலும் முக்கியமாக நாடகமாடுவதையே ஜீவனுதாரமாகக் கொண்டவர்கள், தாங்கள் இன்னவிதமான பாத்திரத்தைத்தான் எடுத்துக்கொள்ள முடியும் என்று கூற முடியாது; கண்டிராக்டர்கள், எந்த வேடத்தை பூணச் சொல்கிருர்களோ அந்த வேடத்தை பூணவேண்டி வரும். ஆயினும் நாடகமேடையில் பெயரெடுக்க வேண்டுமென்ருல், ஒவ்வொரு நடிகனும் தனக்கு மேற்சொன்னபடி எந்தவிதமான பாத்திரம் பொருத்தமானது என்பதை ஆராய்ந்து எடுத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்பது என் கருத்தாகும். இந்த விஷயத்தில் வினேதத்திற்காக நாடகமாடும் ஆமெடேயர்ஸ் (amateurs) களுக்கு ஜீவனத்திற்காக நாடகமாடுபவர்களை விட ஒருபெரிய அனுகூல முண்டு. அவர்கள் ஏதாவது தங்களுக்கு இஷ்டமான பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொள்ளலாம் அல்லவா ?

ஐந்தாம் அத்யாயம்

இன்ன நாடகத்தில் இன்ன பாத்திரம் எடுத்துக்கொள்வது என்று ஒரு நடிகர் தீர்மானித்த பிறகு, அவர் முதன் முதல் செய்ய வேண்டிய காரிய மென்ன வென்றால், அந் நாடகத்தை முழுவதும் பன்முறை நன்றாய்ப் படித்தாக வேண்டும். கதையை மனதில் வைத்துக்கொண்டு தங்கள் மனம் போனபடி நாடகமேடையில் பேசிவரும் ஆக்டர்களே, இனியாவது அரங்கத்தின்மீது புகழ்பெற விரும்பும் ஆக்டர்கள் பின் தொடரா திருப்பார்களாக. மேற் சொன்ன குற்றமானது பெரும்பாலும் நாடக மாடுவதையே ஜீவனோபாயமாக உடையவர்களிடம் இருக்கின்றது.

ஆமெடியர்ஸ் (Amateurs) ஆடும் நாடகங்களிலும் பல சபைகளிலும் அச்சிட்ட நாடகங்களேயே நடத்தி வருகின்றனர். இப்படிப்பட்ட நாடகங்களில் பெயர் பெற விரும்புவோர் எடுத்துக்கொண்ட நாடகக் கதையை முற்றிலும் கட்டாயமாய்ப் படித்தாக வேண்டும். இவ்வாறு நாடகக் கதையை முற்றிலும் படிக்காவிட்டால், தான் எடுத்துக்கொண்ட நாடக பாத்திரத்தைச் சரிவர நடிக்க முடியாதென்பது என் தீர்மானமான அபிப்பிராயம். தெரிந்த கதையா யிருந்தாலும் நாடக கர்த்தா எம்மாதிரியாக அக்கதையை எழுதியிருக்கிறார் என்பதை அறியவேண்டியது அதி அவசியம். இதை இவ்வளவு வற்புறுத்தி எழுதியதற்குக் காரணம், அநேக ஆக்டர்கள் ஒரு நாடகத்தில் தங்கள் பாகத்தை மாத்திரம் படித்துவிட்டு, மற்றதையும் படியாதிருக்கிறதை நான் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன் என்பதேயாம். இப்படிச் செய்வதினால் அவர்கள் பல இடங்களில் தட்டுத் தடுமாறி யிருக்கிறதை ஒத்திகைகளிலும் பார்த்திருக்கிறேன், நாடகம் நடக்கும் பொழுதும் பார்த்திருக்கிறேன். நாடகம் முழுவதும் நன்றாய்ப் படித்திருந்தால்தான் ஒரு நடிகர் தன் சொந்த பாகத்தை நடிக்கும்பொழுது, மற்ற பாத்திரங்களுடன் எவ்விதமான பாவங்களுடன் நடிக்க வேண்டு மென்பதை அறியக்கூடும் என்பது திண்ணம்.

நாடகக் கதையை நன்கு அறிந்த பிறகு அந் நாடகத்தைப் பற்றி என்னென்ன சர்ச்சை (ஆராய்ச்சி-Criticism) கிடைக்குமோ அவைகளை யெல்லாம் படிப்பது மேலாகும். இதை முக்கியமாக, ஷேக்ஸ்பியர், காளிதாசர் முதலிய மஹா நாடக கவிகளின் நாடகங்களின் அமைப்புகளை நடிப்பதில், கட்டாயமாய்ச் செய்துதான் தீரவேண்டும். அன்றியும் தான் எடுத்துக்கொண்ட நாடக பாத்திரமானது மற்றப் பிரபல நடிகர்களால் அதற்கு முன்பாக நடிக்கப் பட்டதானால், அவர்கள் நடித்த முறைகளை யெல்லாம் கவனிக்க வேண்டும். அதன் பிறகுதான், தான் மேற்பூண்ட பாத்திரத்தை இம்மாதிரியாக நடிக்க வேண்டுமென்று ஒரு நடிகர் தீர்மானித்தல் தகுதியாம்.

மேற் சொன்னபடி, தான் எடுத்துக்கொண்ட பாத்திரத்தின் குண குணங்களை அறிந்து, அதை இன்னபடி நடிக்க வேண்டுமென்று தீர்மானித்த பிறகுதான் அப் பாத்திரத்தின் வசனங்களையும், பாட்டுகளையும் மனனஞ் செய்ய வேண்டும்.

பல ஆக்டர்கள் தங்கள் பாடங்களைக் குருட்டுப் பாடம் செய்வதைப் பற்றி என்னைப் பன்முறை கேட்டிருக்கின்றனர். முக்கியமாக வயதான ஆக்டர்களுக்கு பால்யத்தில் தமக்கு எதையும் குருட்டுப் பாடம் செய்யும் சக்தி அதிகமாயிருக்கும், வயதாக ஆக, அந்த சக்தி குறைந்துகொண்டே வருமென்பது மானிட தேக தத்துவ சாஸ்திரிகள் நன்றாய் அறிவார்கள். ஒருவன் தன் தேகத்தைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வந்தானாயின், முப்பது வயது வரையில் அவனது ஞாபக சக்தி குறையாமலிருக்கும்; அதற்குமேல் குறைந்து கொண்டேதான் வரும். ஆகவே, முப்பது வயதுக்கு மேற்பட்ட எனது பல ஆக்டர்களான நண்பர்கள், "எங்கள் பாகங்களைக் குருட்டுப் பாடம் செய்வது கடினமா யிருக்கிறதே, என்ன செய்வது?" என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே, அப்படிப் பட்டவர்களுக்கு உபயோக மாகும்படி சில விஷயங்களை இங்கு எழுதுகிறேன். எனக்கும் முப்பது வயதுவரையில் நல்ல ஞாபக சக்தி யிருந்தது. இரண்டு மூன்று முறை எதாவதொன்றைப் படித்தேனாயின், அதை அப்படியே ஒப்புவிக்கும்படியான சக்தி

யிருந்தது. அந்த வயதுக்குமேல் அச் சக்தி கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் குறைய ஆரம்பித்தது. ஞாபக சக்தியை விருத்தி செய்வதற்கு ஆங்கில புஸ்தகங்களில் பல மார்க்கங்கள் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அவைகளால் நான் அறிந்ததையும், என் சொந்த அனுபவத்தைக் கொண்டு நான் தெரிந்து கொண்டதையும் சுருக்கி, இங்கு நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்பும் எனது நண்பர்களுக்கு எழுதுகிறேன்.

முதலில் ஏதாவது பாகத்தை மனனம் செய்ய வேண்டுமென்றால், நமது மனதை ஒரு வழிப் படுத்த வேண்டும், (Concentration of mind). இதை சமஸ்கிருதத்தில் ஏகாக்ர சித்தம் என்பார்கள். அவ்வாறே ஓரே வழியிற் படுத்திப் படித்தாலன்றி, நமது மனக் குரங்கானது பல வழிகளில் போய்விடும்; நமக்குப் பாடம் எளிதில் வராது. பல விஷயங்களைப்பற்றி யோசித்துக் கொண்டே நமது பாடத்தை நூறு முறை படித்தாலும் அது தக்கபடி வராது. ஒரு நிலையில் நிறுத்திப் பத்து முறை படித்தாலும் போதும். இதைப்பற்றி இதற்குமேல் எழுதுவதற்கில்லை. இதனுண்மையை அனுபவத்தில் இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் கண்டுகொள்வார்களாக. இவ் விஷயத்தில் நமது தேசத்திய பூர்வீக வழக்கமொன்றை நாம் கவனிக்கற்பாலது.

நமது தேசத்துப் பிராமணச் சிறுவர்கள் எங்ஙனம் வேதாத்யயனம் செய்யக் கற்றுக் கொள்ளுகிறார்கள் என்று பாருங்கள். உபாத்தியாயரோ அல்லது யாராவது முதியவரோ ஒரு சிறுவனுக்கு வேதபாடம் கற்பிப்பதானால், அதில் ஒவ்வொரு துணுக்கை (துண்டு) ஒரு முறை சொல்ல, மாணவன் அதை மும்முறை சொல்வான். இப்படியே காலையில் சொல்லிக்கொண்டு போக, அதன் அர்த்தம்கூடப் பெரும்பாலும் தெரியாமலே, மாணவன் பின்னால் சொல்லிக்கொண்டு வருவான். இது ஞாபக சக்தியை அதிகமாக விருத்தி செய்கிறது என்பதற்கு தடையில்லை. இம்மாதிரியாக, ஒரு நடிகன், தான் குருட்டுப்பாடம் செய்ய வேண்டிய பாகத்தின் ஒவ்வொரு வாக்கியத்தையும் (பெரிய வாக்கியமாயிருந்தால், அதன் ஒரு பாகத்தையோ) ஒரு முறை படித்துவிட்டு, மூன்று முறை

அதைத் திருப்பித் திருப்பிச் சொல்லவேண்டும். இம்மாதிரி இரண்டு மூன்று முறை எந்த பாகத்தைப் படித்தபோதிலும், இந்த வயதிலும், அதைக் குருட்டுப்பாடம் செய்தவனுகிறேன். ஏகசந்தக் கிராகிகளாகிய சிறந்த புத்திமான்களுக்கு இதை நான் எடுத்து கூறவில்லை. ஞாபகசக்தி குறைந்திருக்கும் என்னைப் போன்றவர்களுக்கு இம்முறை உபயோகப்படும் என்று இதை எழுதலானேன்.

பாகத்தை மனனம் செய்வதற்கு மற்றொரு மார்க்கம், அப்பாகத்தைப் படிப்பதைவிட, அதைக் காகிதத்திலோ பலகையிலோ பெயர்த்து எழுதுவது நலம். ஐந்து முறை படிப்பதைவிட, ஒரு முறை அதை எழுதுவது நல்ல பயனைத் தருவதாம். இது என் சொந்த அனுபவம். இதற்கு ஒரு சிறு கதையை இங்கு எழுதுகிறேன். நான் எப் ஏ. (F. A.) என்கிற பழையகாலத்துப் பரீட்சைக்காக, டிரிக்னமெட்ரி (Trignometry) என்னும் கணித புஸ்தகம் படிக்க வேண்டியதாயிற்று. யாது காரணத்தினுலோ கணித சாஸ்திரத்தின்மீது எப்பொழுதும் எனக்கு வெறுப்பிருந்தது. வகுப்பின் பரீட்சையொன்றில், இதில் (விலை கொடாமலே!) குண்டலம் ஒன்று வாங்கினேன்! அதன்மீது, பரீட்சையில் இதில் தேறவேண்டுமே யென்று பயந்தவனுகி, அப்புஸ்தகத்தை ஆதியோடந்தமாக வெறும் நோட் புஸ்தகத்தில் மூன்று முறை அப்படியே எழுதினேன். இதன்பலனுக, நான் எழுதுவதின் அர்த்தம் தெரியாவிட்டாலும், அப்புஸ்தகத்திலுள்ள எதையும் குருட்டுப்பாடமாக ஒப்புவிக்கும் திறம் பெற்றேன். பரீட்சையில் புக் ஒர்க் (Book Work) அதாவது புஸ்தகத்திலிருக்கும் விஷயங்களைப் பற்றிய கேள்விகளுக்கெல்லாம் பதிலை எழுதிவிட்டு, மற்ற கேள்விகளிடம் ஒரு சிறிதும் போகாமல், என் பரீட்சைக்காகிதத்தை மடித்துக் கொடுத்துவிட்டு வந்தேன் ; அப்பரீட்சையிலும் தேறினேன்! இதை இங்கு கூற வந்தது, நாம் படிக்கும் விஷயம் நமக்கு அர்த்தமாகாவிட்டாலும், அதைக் குருட்டுப்பாடம் செய்வதற்கு இது ஒரு சுலபமான மார்க்கம் என்று என் இளைய நண்பர்களுக்குத் தெரிவிக்கும் பொருட்டே. சில நடிகர்கள் தங்கள் தாய்பாஷையல்லாத பாஷைகளில் சில சமயங்களில் நடிக்கவேண்டி வருகிறது. அச்சமயங்களில், அப்பாகங்களை மற்றொருவர் படிக்கக்கேட்டு, தங்கள் சொந்த

பாஷையில் எழுதிக்கொண்டு குருட்டுப்பாடம் செய்யவேண்டி வந்திருக்கிறதை நான் அறிவேன். அப்படிப்பட்ட சந்தர்ப்பங்களில் மேற்குறித்த மார்க்கத்தை அனுசரிப்பது உசிதமென எனக்குத் தோன்றுகிறது. இதை விட்டகலுமுன், மற்றொரு விஷயத்தைக் குறிக்க விரும்புகிறேன். ஞாபகசக்தி குறைவாயிருக்கும் ஆக்டர்கள் நாடகத்தின் ஒத்திகைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் தவறாது வந்து நடிப்பது அவசியமாம். இதனால் அவர்கள் பாடம் அவர்கட்கு மனதில் நன்றாய்ப் பதிவதாகும். தனியாக வீட்டில் உட்கார்ந்துகொண்டு நமது பாடத்தைக் குருட்டுப்பாடம் செய்வதைவிட, மற்ற ஆக்டர்களுடன் நமது பாகத்தை நடிப்பது அதை நமது மனதில் பசுமரத்தாணிபோல் சுலபமாய் ஊன்றச் செய்வதாகும். நமது பாடத்தை எவ்வளவு நன்றாய்க் கற்கிறோமோ அவ்வளவு நன்றாய் நாம் தைரியமாய் மேடையின்மீது நடிக்கக் கூடும் என்பது என் துணிவு.

ஆறாம் அத்யாயம்

இனி ஒவ்வொரு நடிகனும், மேடையின்மீது நடிக்கும் பொழுது, தான் பேசும் வார்த்தைகளுக்கோ பாடும் பாட்டுகளுக்கோ தக்கபடி அபிநயமுடையவனா யிருத்தல் வேண்டும். இதுதான் எல்லாவற்றிற்கும் முக்கியமானது. இதில் தக்கபடி பெயரெடுக்காவிட்டால் எந்த ஆக்டரும் நாடகமேடையின் மீது கீர்த்தி பெற முடியாது. ஆகவே இதைப்பற்றி சற்று விரிவாக எழுத விரும்புகிறேன்.

அபிநயம் என்பது மனோபாவத்திற்குத் தக்கபடி அங்கபாவங்களிருக்கச்செய்வது என்று பொதுவில் கூறலாகும்; அதாவது மனக் கருத்தைத் தக்கபடி பார்ப்போர்க்கு வெளிப்படுத்தக்கூடிய அங்கச் செய்கை. இவ்வாறு வெளிப்படுத்துவதில் கால் முதல் தலை வரையில் ஒவ்வொரு அங்கமும் உபயோகப்பட்டபோதிலும், கரங்கள் அபிநயத்திற்கு மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன; கரங்களைவிட முக்

கியமானது முகமாம்; அம்முகத்தில் முக்கியமானது கண்களாம் இவ்வுண்மையை ஏறக்குறைய ஆயிரத்தைந்நூறு வருடங்களுக்கு முன்னரே தமிழ் கிரந்தகர்த்தா ஒருவர் மிகவும் அருமையாகவும் அழகாகவும் அடியில் வருமாறு தெரிவித்திருக்கிறுர்:—"அச்சுவைகளில் எண்ணம் வந்தால் தோற்று முடம்பில், உடம்பின் மிகத் தோற்றும் முகத்து; முகத்தின் மிகத்தோற்றும் கண்ணில்; கண்ணின் மிகத் தோற்றும் கண்ணிற் கடையது." என்று.

ஆகவே முகபாவம் சரியா யிருக்கிறதா வென்று முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். அதிலும் கண்களின் பாவம் மிகவும் முக்கியமாய்க் கவனிக்கவேண்டிய விஷயமாகும். சிலருக்கு முகமானது பல்வேறு செயல்களைக் காட்ட சக்தியற்றதாயிருக்கும்; அப்படிப் பட்டவர்கள் நாடகமேடையின்மீது எருதிருத்தல் நலமாம். முகம் ஒன்றைக்கொண்டே பல செயல்களையும் காண்பிக்கலாமென்பது என் துணிபு. சிறந்த நடிகன் தன் கைகால்களைக் கயிறு கொண்டு கெட்டியாய்க் கட்டிவிட்டாலும் தன் முகமொன்றினுல் எல்லாவித பாவங்களையும் நடித்துக்காட்டலாம். இந்த முகபாவத்தில் கண்ணின் செய்கை இன்றியமையாதது என்பதைப் பற்றி நான் மறுபடியும் கூறவேண்டியதில்லை. சிலப்பதிகாரத்தின் உரையாசிரியர் இந்த அபிநயமானது 32 வகைத்து என்று கூறி அவைகளில் ஒவ்வொன்றையும் காட்டவேண்டிய மார்க்கத்தையும் எழுதி யிருக்கிறுர். சமஸ்கிருதத்தில் பரத சாஸ்திரமானது இதை மிகவும் விரிவாய்க் கூறி யிருக்கிறது. நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு நடிகனும், இப்பரத சாஸ்திரத்தைப் படித்தல் மிகவும் பிரயோஜனத்தைத் தருவதாகும். இதைப்பற்றிக் கூறும் தமிழ் நூல் சுந்தாநந்தப் பிரகாச மென்பது ஒன்றுளது. அது எனக்குத் தெரிந்த வரையில் அச்சிடப்படவில்லை. அதை யாராவது கல்விமான்கள் அச்சிடுவார்களாஞல், நாடகத்தில் நடிக்க விரும்புவோர்களுக்கு மிகவும் பயன் படுவதாகும். இந்நாட்டிய நூல்களில், நடிக்குங்காலை இன்னின்ன சந்தர்ப்பங்களில் கைகள் இன்னபடி யிருக்கவேண்டு மென்றும் கால்கள் இன்னபடி இருக்க வேண்டுமென்றும், இன்னும் ஒவ்வொரு அங்கக் கிரியையும் இப்படி இருக்கவேண்டு மென்றும், விவரமாய் நமது முன்னோர் எழுதி

யிருக்கின்றனர். ஆகவே கூடியவரையில் ஒவ்வொரு நடிகனும் இவற்றை அறிவது மிகவும் நன்மை பயப்பதாகும்.

இந்நூல்களைக் கற்க அவகாசமில்லாதார் இப்பரத சாஸ்திர முணர்ந்தவரைப் பார்த்தாவது கற்றுக்கொள்வது நலமாகும்.

ஆயினும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் பரத நாட்டியத்திற்கும் நாடக மேடையில் தற்காலம் நடிக்கவேண்டிய மார்க்கத்திற்கும் இருக்க வேண்டிய ஒரு முக்கியமான வித்யாசத்தை இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் கவனிப்பார்களாக. பூர்வ காலத்தில் தென் இந்தியாவில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்ட பொழுது பெரும்பாலும் சங்கீதமும் பரத நாட்டியமுமே அடங்கியதா யிருந்தது. அக்காலங்களில் பரதசாஸ்திரத்தில் குறிக்கப்பட்ட அங்கக் கிரியைகளை யெல்லாம் நாடக மேடையின் மீது உபயோகப்படுத்த வேண்டியது அவசிய மாயிற்று. தற்காலம் சங்கீதம் குறுகி வசனம் புகுந்தபின், பரத நாட்டியத்திற் குரிய அபிநயங்களை அப்படியே நடித்துக்காட்டுதல் தவறாகும். இதற்கு ஒரு உதாரணம் எடுத்துக் காட்டுகிறேன். முற்காலத்திய நாடகமொன்றில் ஒரு நாயகி தன் காதலன் நித்திரை செய்கிறான் என்று சபையோர்க்குத் தெரிவிக்க வேண்டி யிருந்தால் அதற்கு ஒரு அடி பாட்டைப்பாடி பிறகு, நாயகன் என்கிற பதத்திற்கும் நித்திரை செய்கிறார் என்பதற்கும் தக்கபடி அபிநயம் பிடிப்பாள். இந்த வழக்கமானது, தற்காலம் அந்த சந்தர்ப்பத்தில் பாடாவிட்டாலும் பழையபடி அபிநயம் பிடிக்கும் வழக்கம் சில ஆக்டர்களிடம் இருக்கிறது ; தற்காலத்திய நாகரீக மடைந்த ஆக்டர்கள் அதை வசனத்தினால் கூறி கையின் சமிக்ஞையால், கண் சாடையாலும் தெரிவிக்கிறார்கள். இன்னொரு உதாரணத்தை எடுத்துக்கொள்கிறேன். எனது நாடகங்களி லொன்றாகிய "லீலாவதி—சுலோசனா" வில், கமலாகரன் என்னும் ஒரு ஆக்டர் தன் நண்பனாகிய கதாநாயகன் ஸ்ரீதத்தனிடம் "மதுரமான மாங்கனி, கிளையினின்றும் நழுகிப் பாலில் வீழ்ந்தது போலும்" என்று சொல்கிறான். இதற்கு பழயகாலத்து பழக்கத்தின்படி ஒரு கண்டக்டர் (Conductor) இந்த வாக்கியத்திலுள்ள ஒவ்வொரு பதத்திற்கும் அபிநயம் பிடிக்கும்படி கற்றுக்கொடுத்

ததை நான் அறிவேன். ஆயினும் தற்காலத்திய நாகரீகத்திற்கு ஏற்ற மார்க்கம், சொல் நயத்தினாலும், முகபாவத்தினாலும், கண் சாடையாலும், அந்த வாக்கியத்தின் பாவத்தை தெரிவிப்பதாகும் ஆகவே பரத நாட்டியத்திற்குரிய அங்கக் கிரியைகளையும், நாடக மேடையின் மீது நடிக்குங்கால் செய்யவேண்டிய அங்கக் கிரியை களையும், பகுத்தறிந்து நடிப்பதே உத்தமமாகும்.

மேற்சொன்ன விஷயத்தைக் குறித்து, எனது பல நண்பர்கள், "முகக்குறிப்பு முக்கியமாயிருக்க வேண்டுமென்று சொல்லி விட்டீர் கள். ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் இப்படிப்பட்ட முகக்குறிப்பு இருக்கவேண்டுமென்று, நாங்கள் எப்படி அறிவது?" என்று பன் முறை கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே இதைப்பற்றி சற்று விவர மாய் எழுதுகிறேன். இதைக் கற்பது மிகவும் கடினம்தான் என்று நான் முதலில் கூறவேண்டும். இது ஒருநாளில் கற்கக் கூடிய தல்ல; பலநாட் பழக்கத்தினால்தான் வரவேண்டும். இதைக் கற்பதென்றால், இன்னின்ன ரசபாவத்தில் பிரபல ஆக்டர்கள் இப்படிப்பட்ட முகக்குறிப்புடையவர்களாயிருக்கிறார்கள் என்பதை மிகவும் ஜாக்கிரதையாய் கவனிக்கவேண்டும். அன்றியும், தங்கள் வாழ்நாட்களில் மற்றவர்கள், கோபத்தையோ, சந்தோஷத்தையோ, துக்கத்தையோ, இன்னும் மற்ற மனோபாவங்களையோ, உலக வியவ ஹாரங்களில் காட்டும் பொழுது, அவர்களது முகக்குறிப்பு எத்தன் மையாயிருக்கிறதென, மிகவும் கவனமாய்ப் பார்த்து வரவேண்டும்; இவ்விஷயத்தில் உலக முழுவதுமே ஒருவனுக்குக் கற்பிக்கும் உபாத்தியாயாயிருக்கிறது. இதைக் கற்பதற்கு வேளை யென்ப தொன்றில்லை. எந்த வேளையிலும் எந்த சந்தர்ப்பத்திலும் கற்க லாம்!—கற்கவேண்டும் எனும் ஊக்கமும், இடைவிடா முயற்சியும் வேண்டும். சங்கீதம் முதலிய மற்றக் கலைகளைக் கற்பதென்றால், காலம் வேண்டும், இடம் வேண்டும், உபகரணங்கள் வேண்டும், உபாத் தியாயர் வேண்டும், பொருள் செலவழிக்க வேண்டும்; நாடகமா டும் கலையைக் கற்பதற்கு இவைகள் ஒன்றும் வேண்டாம் ஒரு விதத் தில்! இருந்த இடத்தில் உட்கார்ந்தபடியே, என்றும், எச்சம யத்திலும் கற்கலாம். வேறொன்றும் முக்கியமான வேலையில்லாத (ஒரு நடிகன்) தன் வீட்டின் தெருத்திண்ணையில் சில மணி

நேரம் சும்மா உட்கார்ந்துகொண்டு, வீதியில் போய்க்கொண் டிருப்பவர்களைக் கவனிக்கட்டும். ஒரு மணி நேரத்திற்குள்ளாக அவன் எவ்வளவு நாடக மேடைக் குதவும்படியான விஷ யங்களைக் கற்கக்கூடும் என்பது சொந்த அனுபவத்தினால் தெரியக்கூடும். ஒரு சிறு விஷயமாகிய நடையை எடுத்துக் கொள்வோம்; நல்ல வாலிபத்தில் இருப்பவர்கள் நடை ஒரு மாதி ரியிருக்கும், வயதானவர்களுடைய நடை மற்றொரு மாதிரி யிருக் கும், நல்ல தேகஸ்திதியிலிருப்பவர்கள் நடக்கும் விதம் ஒன்றும், நோயாளிகள் நடக்கும்விதம் ஒன்றும், சந்தோஷத்துடன் போகு பவர் நடை ஒருவிதமாம், துக்கத்தி லாழ்ந்திருப்பவர் நடை ஒரு விதமாம், குருடர்கள் நடக்கும் விதம் ஒரு மாதிரியாம்; அதிலும் பிறவிக் குருடர்கள் நடக்கும் மாதிரி வேறு; சரியான கண்களுடன் பிறந்து இடையில் கண் பார்வை யிழந்தவர்கள் நடக்கும் மாதிரி வேறாம். இதை நான் ஏதோ விருதாவில் வளர்த்துகிறேன் என்று இதைவாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் எண்ணுதிருப்பார்களாக. இதற்கு ஒரு உதாரணம் எடுத்துக் கூறுகிறேன். சத்ருஜித் என்னும் எனது நாடகத்தில் கதாநாயகனான சத்ருஜித், இடையில் தன் இரு கண்களையுமிழந்து அந்தகனாகிறான். இதை முதன் முதல் எங்கள் சபையில் 1898-ஆம் வருஷம் நடித்தபொழுது நான், அந் தகனானபின் சத்ருஜித் மேடையின்மீது எப்படி நடக்கவேண்டு மென்பதைப்பற்றி அவ்வளவாகக் கவனிக்கவில்லை! அந்த நாட கத்தை 1932-ம் வருஷம் மதுரையில் நான் நடிக்கவேண்டி வந்த பொழுது, கண்ணாஸ்பத்திரிக்குப் போய், கண் சிகிச்சை (ஆபரே ஷன்) செய்துகொண்டவர்கள் எப்படி நடக்கிறார்கள் என்பதை கவனித்த பிறகுதான் அவர்கள் இப்படி நடக்கிறார்கள் என்பதைக் கண்டறிந்தேன்; அன்றியும் சரியான கண்களுடன் பிறந்து, பிறகு ஓர் கொடிய வியாதியினால் கண்பார்வையிழந்த, எனக்கு அறிமுக மான ஒருவர் எப்படி நடந்தார் என்பதைக் கவனித்தேன். பிறகு தான் நாடகமேடையில் சத்ருஜித் நான்காவது ஐந்தாவது அங்கங் களில் இவ்வாறு நடக்கவேண்டுமென்று தீர்மானித்து அதைச் சாதகம் செய்தேன். இதே நாடகத்தை மற்றொரு சபையார் நடித்தபொழுது சத்ருஜித் வேடம் பூண்டவர் சுமாராகப் பாடி நடித்தபோதிலும், அந்தகனான பின், அவர் நடித்தவிதம் மாத்

திரம் கொஞ்சமும் சரியானதாயில்லை. அந்த ஆக்டர் மேற்சொன்ன வித்யாசத்தை யறிந்து சிறிது கஷ்டப்பட்டுக் கற்றுக்கொண்டிருப்பாராயின், மிகவும் நலமாயிருந்திருக்கும். இந்த வித்யாசம் என்ன வென்று என்னைக் கேட்டால், நான் இதை எழுதி அறிவிக்க முடியாது ; நடித்துத்தான் காட்டமுடியும் என்றுதான் பதில் உரைக்கக்கூடும். ஒரு பாட்டில் ஒரு சங்கீத முணர்ந்தவன் ஒரு அபூர்வமான சங்கதி யுபயோகித்தால், அதை மற்றவர்களுக்கு எப்படி எழுதித் தெரிவிக்கக்கூடும்? அதைப் பாடித்தான் மற்றவர்களுக்கு அவன் கற்பிக்கக்கூடும். ஆயினும் ஒரு வித்யாசத்தை எழுதக் கூடும். பிறவிக் குருடர்கள் நடக்கும்பொது தங்கள் தலையை எப்படிச் சாய்த்து நடக்கின்றனர், இடையில் கண்ணிழந்தவர்கள் எப்படி தலை நிமிர்ந்து நடக்கிறார்கள், என்று கவனித்துப்பாருங்கள்; இதன் முக்கியமான அம்சங்களிலொன்று உங்களுக்கும் புலப்படும். இதுபோலவே, வீதியிற் செல்பவர்களுடைய நடைகளையும் மற்றும் பாஷைகளையும் கனிக்கலாம். ஜாதிக்கு ஜாதி நடையில் வித்தியாசமிருப்பதுபோலவே, பாஷைகளிலும் வித்தியாசமிருக்கின்றன என்பதை அப்பொழுது நாம் அறிவோம். இவ்விஷயத்தில் உயர்குலம், தாழ்ந்த குலம் என்றும், மேம்பட்டதும் கீழ்ப்பட்டது என்றும் கருதலாகாது, ஒரு நடிகன் பிராமணனாகிய வேதியனாக நடிக்க வேண்டிவரும், அல்லது பறையனாகிய நந்தனாராக நடிக்கவேண்டிவரும்; குபேர சம்பத்துடையவனாக நடிக்க நேரிடலாம், அல்லது குடி வெறியனாய் நடிக்க நேரிடலாம்; புத்திமானாய் நடிக்க சமயம் வாய்க்கலாம்; உலகில் எத்தனைவிதமான ஜன்மங்களுண்டோ, அத்தனைவிதமான பாத்திரங்கள் மேற்கொள்ள சமயம் வாய்க்கலாம்; ஆகவே இப்படிப்பட்ட மனிதனைத் தான் கவனிக்கவேண்டும், மற்றவர்களைக் கவனிக்கவேண்டியதில்லை என்பது கிடையாது ; எத்தனைவிதமான மானிடசிருஷ்டிகளைப் பார்த்து கற்கிறோமோ, அவ்வளவும் நமக்கு நல்லதுதான்.

மேற்சொன்னபடி யார் யார் எப்படி மற்ற அங்கக் கிரியைகளை உபயோகிக்கின்றனர் என்பதை, நமது வீட்டிலிருந்து கவனித்தே நாம் கற்கலாம் ; முக்கியமாக முகபாவங்களிலு மப்படியே. இதற்கு வீதி வரையிலும் கூடப்போக வேண்டியதில்லை.

ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர், ஸ்திரீ ஜனங்களின் நடையுடைபாவனைகளை முக்கியமாக கவனிக்கவேண்டு மென்பதைப்பற்றி நான் வற்புறுத்தாமலே தெரியும். நமது வீட்டிற்குள்ளேயே, நமது தாய் தந்தையரோ, அண்ணன் தம்பியரோ, சகோதரியோ, மனைவியோ, குமாரனோ, குமாரத்தியோ இன்னின்ன சந்தர்ப்பங்களில் இன்னின்ன முகக்குறிப்புடையவர்களாயிருக்கிறார்கள் என்று நன்கு கவனிக்கலாம். சில சமயங்களில் நாம் ரெயில் பிரயாணம் செய்யும்பொழுது, பொழுதுபோக்க வகையில்லாமல் கஷ்டப் படுகிறோம். அச்சமயங்களில் ரெயில் வண்டியில் நம்முடன் உட்கார்ந்திருக்கும் மற்றப் பிரயாணிகளின் நடையுடை பாவனைகளைக் கவனிப்போமாயின் நமக்கு நாடகரங்கத்தில் உபயோகமாகும்; பொழுதுபோக்க மிகவும் அநுகூலமாயுமிருக்கும். சுருங்கச் சொல்லுமிடத்து காலம் ஒன்றும் வேண்டியதில்லை, இடம் ஒன்றும் வேண்டியதில்லை; எச்சமயத்திலும் எவ்விடத்திலும் கற்கலாம்.

ஏழாம் அத்யாயம்

பிறகு நாம் மேற்கூறியபடி கற்ற விஷயங்களை நாமாக அப்பியசித்துப் பார்க்கவேண்டியது மிகவும் அவசியமாம். இதற்கு இரண்டு முக்கியமான மார்க்கங்கள் உண்டு; ஒன்று இக் கலையில் வல்லவர் ஒருவர் முன்பாக நின்று இன்ன சந்தர்ப்பத்தில் இன்ன ரசத்திற்காக இப்படிபட்ட முக பாவம் சரியா யிருக்கிறதா என்று நடித்துக் காட்டவேண்டும்; நாம் சரியான முக பாவத்தைத்தான் பூணுகிறோமென்று நம் மனதில் நினைக்கலாம், அது தவறாக இருக்கலாம்; சரியோ தவறோ என்பது மற்றவர்களுக்குத்தான் படும். என் சொந்த அனுபவத்தில் இதற்கு ஒரு உதாரணம் கூறுகிறேன். நான் நாடக மேடையில் ஆதியில் நடிக்க ஆரம்பித்தபோது, கோபக் குறியைக் காட்டுவதற்கு என் முகத்தை அதிகமாய்ச் சுளிக்கும் பழக்க முடையவனா யிருந்தேன். இது அப்பொழுது எனக்குத் தெரியாது; பிறகு என்னுடைய நண்பர்களிற் சிலர் அவ்வளவு

அதிகமாக முகத்தைச் சுளித்தல் பொருத்தமானதா யில்லை, ஒழுங்காயில்லை, என்று தெரிவித்தனர். அவர்கள் கண்டறிந்தது என் மனதில் முதலில் படவில்லை. பிறகு ஒரு நாள் இத்தனை பெயர் கூறுகிறார்களே, இதில் ஏதாவது இருக்கவேண்டு மென்று எண்ணினவனாய், நான் நடிக்கும்போது கொள்ளும் கோபக் குறியுடன் கண்ணாடியில் என் முகத்தை நோக்கினேன்; அப்பொழுதுதான் தெரிந்தது அவர்கள் கூறியது சரிதானென்று. பிறகு நான் அதை அடக்கிச் சரிப்படுத்திக் கொண்டேன். கோபத்தைக் காட்ட முகத்தைச் சுளிக்க வேண்டியதுதான், ஆயினும் அளவிற்கு மிஞ்சி செய்தால் அவலட்சணமா யிருக்கும். இச் சந்தர்ப்பத்தில் நான் சில வருடங்களுக்கு முன் கேட்ட கதை யொன்று ஞாபகம் வருகிறது. ராயர் காலத்தில் மூன்று கவிகள் பாரிஜாத அபஹரணம் கதையை எழுதிக்கொண்டு போய்க் காண்பிக்க, அவைகளில் சத்யபாமை துயரப்பட்ட கட்டத்தில் யார் வர்ணித்தது மிகவும் நன்றாயிருக்கிறதென, ராயர், தென்னாலி ராமனைக் கேட்டனராம்; அதற்குத் தென்னாலி ராமன் அந்தக் கட்டத்தில் ஒவ்வொரு கவியும் வர்ணித்திருப்பதை ஆராய்ந்து பார்த்து, ராயரிடம் அடியில் வருமாறு பதில் உரைத்தனராம் "முதற் கவியில் சத்யபாமை நிரம்ப அழுததாக கூறியிருக்கிறார்; மற்றொருவர் அவள் 'கோ' வென்று அழுததாகக் கூறியிருக்கிறார்; மூன்றாவது கவி அவள் முத்து முத்தாய் அழகாக அழுததாகக் கூறியிருக்கிறார்" என்று அவர்களின் தாரதம்மியத்தை எடுத் துரைத்தனராம். அழுவதிலும் அழகாய் அழவேண்டும்-நாடக மேடையில்! அப்பொழுதுதான் நாடக அலங்காரத்திற்கு ஒத்திருக்கும்—ராசாபாசமாகாது. ஆகவே முகத்தைச் சுளிப்பதிலும் அழகாய்ச் சுளிக்க வேண்டும்! நமது முகபாவம் சரியா யிருக்கிறதா இல்லையா என்று கற்பிப்பதற்குத் தக்க ஆசிரியர் கிடைக்காவிட்டால் முகம் பார்க்கும் கண்ணாடியை தனது ஆசிரியனாகக் கொள்ள வேண்டும். என் பழைய நண்பர் அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயர் தான் மேடையின்மீது நடிக்கவேண்டிய பாவனைகளை யெல்லாம் சரியா யிருக்கின்றதா இல்லையா வென்பது, நிலைக் கண்ணாடியின் எதிரில் நின்று பன்முறை நடித்துப் பார்த்துத் திருத்திக்கொள்கிறார் என்பதை நான் அறிவேன். தானே

தன்னைப் பார்த்துத் திருத்திக் கொள்வது அவ்வளவு சுலபமல்ல. ஆகவே கூடுமான வரையில், நாடகமேடையில் தேர்ச்சி பெற்ற ஒரு ஆசிரியனைக்கொண்டே இவ்விஷயத்தில் திருத்திக் கொள்ளு தல் உசிதமாம். ஏனெனில் தக்க நிபுணனான ஆசிரியன், இன்ன குறை யிருக்கிறதென்று எடுத்துக் கூறுவது மல்லாமல், அக் குறையை அகற்றும் விதத்தையும் கற்பிக்கக் கூடும், வெறும் கண்ணாடியானது அது செய்யாது.

மற்றொரு விதத்தில் ஒரு நடிகன் தன்னை சீர்திருத்திக் கொள் ளும்படியான மார்க்கம் என்னவென்றால், தான் நடிப்பதற்காகமேற் கொண்ட நாடக பாத்திரத்தை எழுதிய நாடக ஆசிரியர் ஜீவந்த ராய் இருந்தால், அப் பாத்திரத்தைப் பற்றிய அவரது அபிப்பிரா யத்தை நன்றாய் கிரஹித்துக்கொண்டு, அவர் முன்னிலையில் அதை நடித்துக் காட்டி, அவர் எடுத்துக் கூறும்படியான குறைகள் ஏதே னும் இருந்தால், அவைகளைச் சரிப்படித்திக் கொள்வதேயாம். நான் மற்றவர்கள் எழுதிய நாடகங்களில் நடிப்பதா யிருந்தால் இம் மார்க்கத்தை அனுசரித்துப் பலன் பெற்றிருக்கிறேன். இதை எனது இளைய நண்பர்கள் முக்கியமாகக் கவனிப்பார்களாக. ஒரு வன் எவ்வளவு சிறந்த நடிகனா யிருந்தபோதிலும் அவன் நாடக ஆசிரியனுடைய எண்ணப்படிதான் நடிக்க வேண்டுமென்பது என் துணிவு. அவர் சொல்கிறபடியே கேட்கவேண்டு மென்பதல்ல. தனக்கு அவர் சொல்வதைவிட, நடிக்கும் மார்க்கத்தில் ஏதாவது விசேஷம் தோன்றினால், அதை அவருக்குக் கூறி, அவர் முன்னிலை யில் நடித்துக்காட்டி அவர் அனுமதியைப் பெற்றே மேடையின் மீது அவ்வாறு நடிக்கவேண்டும் என்பது என் சித்தாந்தம். புத்தி மானான ஆசிரியனாயிருந்தால் எழுதிய நமக்குமேல் இவனுக்கு என்ன தெரியும் என்று நினையாது, அதைச் சந்தோஷமாக அங்கீ கரித்து அப்படியே நடிக்க உத்திரவு கொடுப்பான் என்பதற்கு ஐய மில்லை. ஆகவே நாடக ஆசிரியனுடைய மனப்போக்கை ஒட்டியே எந்த நடிகனும் நடிப்பது மிகவும் பொருத்தமாகும்.

ஒரு நடிகன் தன் நடிப்பை சீர் திருத்திக் கொள்வதற்கு இன் னொரு மார்க்கம் உண்டு; அதாவது ஒரு நாடக மேடையின்மீது

ஒரு பாத்திரத்தை நடித்த பிறகு, அதைப்பற்றி சபையில் வந்திருந் தவர்கள் என்ன சொல்கிறுர்கள் என்று கேட்டறிந்து, அவர்கள் எடுத்துக் கூறும் குற்றங்களை யெல்லாம் சீர்திருத்திக் கொள்வதே யாம். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் "சபையோர்" என்ற பதத்திற்குச் சபையில் வந்திருந்த புத்திமான்கள் என்று அர்த்தம் செய்து கொள்ள வேண்டும். "உலகம் என்பது உயர்ந்தோர் மாட்டே" என்னும் சூத்திரத்தை எனது இளைய நண்பர்கள் கவனிப்பார்க ளாக. ஆயிரம் புத்தியில்லாதவர்களுடைய புகழ்ச்சியை விட, ஒரு புத்திமான் எடுத்துக் காட்டும் குற்றத்தை மேலாகக்கொண்டு அக்குற்றத்தை யகற்றி நடிப்பது புத்திசாலிகளான ஆக்டர்களுக்கு அழகாம். இவ்விஷயத்தில் ஒரு நடிகன் தனது சொந்த நண்பர் களைக் கேட்பதில் பிரயோஜனமில்லை. அவர்கள் பெரும்பாலும், நட்பின் மிகுதியால் குணத்தையே எடுத்துக் கூறுவார்கள். குற் றத்தை எடுத்து தைரியமாகக் கூறக்கூடிய, எனது பால்ய நண்பரா கிய வி. வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்காரைப் போன்றவர்கள், இவ்வுலகில், சிலரேயாம். ஆகவே தன்னை அதற்குமுன் அறியாதவர்களுடைய அபிப்பிராயத்தை அறிதலே உசிதமாம். இப்படிச் செய்வதில், நேராகக் கேட்பதில் பிரயோஜனம் அவ்வளவாக இல்லை. ஏனெனில் யாரும், "நான் நடித்தது எப்படி இருந்தது?" என்று கேட்டால், குற்றங்களை எடுத்துக் கூற சங்கோசப் படுவார்கள். என்னிடத்தி லும் இக் குறையுண்டு. யாராவது புதிய ஆக்டர்கள் என்னிடம் வந்து "நான் நடித்தது எப்படியிருந்தது சார்?" என்று கேட்டால், நன்ருயில்லாவிட்டாலும், அவர்கள் மனதைப் புண்படுத்தலாகா தென "அழகாகத்தா னிருந்தது" என்று சொல்வது என் வழக் கம். அவர்களை அன்யோன்யமாகத் தெரிந்த பிறகுதான் அவர்க ளிடமுள்ள பிசகுகளை எடுத்துக் கூறுவேன். ஆகவே மற்றவர்க ளுடைய அபிப்பிராயத்தை உண்மையில் அறியவேண்டில், மூன் ருவது மனிதர்கள் மூலமாகத் தெரிந்துகொள்வதே மேலாகும். அப்படி விசாரித் தறிவதில் நாடகமேடையின் அனுபவமுள்ள புத் திசாலிகளின் அபிப்பிராயங்களையே மேலாகப் பாராட்டுதல் மேன் மையாகும். மொத்தத்தில் இதைப்பற்றிச் சுருக்கி சொல்லு மிடத்து, ஒருவன் தன்னைப்பற்றி எல்லோரும் கூறும் அபிப்பிரா

யங்களை யெல்லாம் சேகரித்து, அதில் சாரமானதை எடுத்துக் கொண்டு மற்றதை ஒதுக்கிவிடல், நாடகக் கலையில் பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு மாணவனுக்கும் அழகாம்.

நான் மேற் குறித்த மார்க்கங்களெல்லாம் வசனத்தை நடிப்பதில் மாத்திரம் உபயோகப் படுவதன்று; மேடையின்மீது ஒருவன் பாடவேண்டிய சங்கீதத்திற்கும், பொருந்தியதாம். ஆயினும் சங்கீதத்திற்கு மாத்திரம் உரிய சில அம்சங்களை பிறகு எடுத்து எழுத விரும்புகிறேன்.

இன்னும் இவ்விஷயத்தில் இக்கலை பயில விரும்பும் மாணவர்கள் அனுசரிக்க வேண்டிய மற்றொரு மார்க்கம், சிறந்த சித்திர வினைஞரால் எழுதப்பட்ட சித்திரங்களுடைய முக அங்க பாவங்களை ஆராய்வதாகும். சித்திரங்களையும் சில்பங்களையும் ஆராய்ந்து பார்ப்பதினால், அவ்வக்காலத்து ஜனங்களுடைய பாவனைகளெல்லாம் மிகவும் நன்றாய் விளங்கும். இதற்கு இரண்டொரு உதாரணங்களை இங்கெடுத்து எழுதுகிறேன். எனது புத்தாவதாரம் என்னும் நாடகத்தில் நான் கௌதமபுத்தராக நடிக்கத் தீர்மானித்த பொழுது, கௌதமர், புத்த பதவியை யடைந்த பொழுது, எப்படி வீற்றிருந்தார், அவரது முகபாவம் எப்படி யிருந்தது என்று அறிதற்பொருட்டு, சென்னை மியூசியத்திலிருக்கும் அஜெண்டா குகைகளிலுள்ள சித்திரப்படங்களின் நகல்களை யெல்லாம் பரிசோதித்துப் பார்த்தேன். அங்குள்ள அமராவதி ஸ்தூபத்திலுள்ள விக்கிரஹங்களை யெல்லாம் ஆராய்ந்துள்ளேன். எதுவும் என் மனதிற்கு முழு திருப்தியைத் தரவில்லை. கடைசியாக, எனது பாலிய நண்பர் வி. வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்கார் வீட்டிற்கு ஒரு நாள் போயிருந்தபொழுது, அவர் பல வருடங்களாக அருமையாய்ச் சேகரித்து வைத்திருக்கும் பித்தளை வெண்கல உருவங்களில், புத்தருடைய விக்கிஹரம் ஒன்று கிடைத்தது. அதற்கு "தியானிபுத்தர்" என்று பெயர்; அதாவது தியானத்திலிருக்கும் புத்தருடைய கோலம் என்று பொருள் படும். அது பர்மா சிற்பியின் தொழிலோ அல்லது சீனதேசத்து சில்பியின் தொழிலோ, அறியேன்; அவ்விக்ரஹம் என் மனதைக் கவர்ந்தது. அது உட்

கார்ந்திருந்த கோலத்தையும் தியானஞ் செய்யும் முகக்குறிப்பையும், பன்முறை பார்த்து அப்படியே என் மனதில் பதியச் செய்து கொண்டேன். பிறகு நாடகதினத்தில் போதி விருட்சத்தின் கீழ் நான் உட்கார வேண்டி வந்தபொழுது அம்மாதிரியே உட்கார்ந்து தியானஞ் செய்ய முயன்றேன். மற்றொரு உதாரணம், எனக்குத் திருப்பரங்குன்றத்தில் கிடைத்தது. திருப்பரங்குன்றக் கோயிலில் படியேறின வுடனிருக்கும் பெரிய மண்டபத்தில், வலது பக்கமாயிருக்கும் ஒரு தூணில், சுப்பிரமணியர் தெய்வயானையைப் பாணிக்கிரஹணம் செய்து கொண்ட காட்சி மிகவும் அற்புதமாய் சில்பியால் கருங்கல்லில் செதுக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதைப் பன்முறை, நான் சிறு வயது முதல், பார்த்திருக்கிறேன். அதன் விசேஷம் என் மனதில் ஒன்றும் படவில்லை. இரண்டு வருடங்களுக்கு முன்னர், மதுரை டிராமாடிக் கிளப்பார், எனது "சுபத்திரார்ஜுனா" என்னும் நாடகத்தை ஆடியபொழுது அவ்விடம் நான் போயிருந்தேன்; அச்சமயம், சுபத்திரையை அர்ஜுனனுக்கு ஸ்ரீ கிருஷ்ண பகவான் தாரை வார்த்துக் கொடுக்கும் பொழுது, சுபத்திரையின் கை மேலே யிருக்கவேண்டுமோ, அர்ஜுனன் கை மேலே யிருக்கவேண்டுமோ என்னும் கேள்வி வந்தது. அதன் பேரில் மதுரையிலுள்ள மீனாட்சியம்மன் கலியாண சிலைகளை யெல்லாம் கவனித்தேன். பிறகு, ஒருநாள் திருப்பரங் குன்றத்திற்குப் என்வழக்கப்படி, நாடக தினம் பூசைக்குப் போனபோது, மேற்சொன்ன சுப்பிரமணியர் தெய்வானை திருக்கலியாணக் கோலச்சிலையை உற்று நோக்கினேன். யாருடைய கை மேலே யிருக்கவேண்டும் யாருடைய கை கீழே யிருக்கவேண்டுமென்பதை அறிந்தது மன்றி, அச்சமயம் தான், அச்சிலையிலிருந்த முருகப்பெருமாள் முகபாவம் எனது மனத்தைக் கொள்ளைக்கொண்டது. இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் யாராவது இனி திருப்பரங்குன்றத்துக்குப்போவதாயின் இச்சிலை யுருவைக் கட்டாயமாய்க் கவனிக்கும்படி வேண்டுகிறேன். அப்படி கவனிப்போர்களுக்கு ஷண்முகப் பெருமான் முகத்தில் தக்க பெண்மணியை மணக்கிற சந்துஷ்டியையும், தெய்வநாயகியின் முகத்தில், பெண்டிர்க்குரிய மடம், நாணம், அச்சம், பயிர்ப்பு என்கிற நான்கு குணங்களையும், தக்க மணாளனைப் பெறுகிறோமென்கிற

சந்தோஷத்தினாலுண்டான புன் முறுவலையும், அவ்வுருவங்களைச் செதுக்கிய கல்தச்சன் வெகு அழகாய்க்காட்டி யிருப்பதைக் காண்பார்கள். அன்றியும் நமது பூர்வீக கிரந்தங்களில் காமத்துப் பாலில், ஸ்பர்ச சுகம் என்பதை கவிகள் வர்ணித்திருக்கின்றனர். நாயகன் நாயகிகளுடைய கரங்கள் முதன் முதல் ஸ்பர்சித்த பொழுது அவர்களுக்குண்டாகும் இன்பத்தை இச்சிலை யுருவங்களில் சில்பி அற்புதமாய்க் காட்டியிருக்கிறார். இதைக் கவனிக்க விரும்புவோர் இச்சிலை யுருவங்களின் மிகவும் அருகில் நிற்காமல் சுமார் நான்கைந்து அடி தூரத்திலிருந்து சற்று நேரம் உற்று நோக்க வேண்டும். அப்பொழுதுதான் அவர்களுக்கு அந்த அற்புதமான அழகு கொஞ்சம் கொஞ்சமாய் வெளிப்படும். இப்பிம்பங்களை இதுவரையில் நான் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன்; ஒவ்வொரு முறை பார்க்கும் பொழுதும், புதிய புதிய அழகு இதில் என் கண்ணுக்குத் தோன்றுகிறது. இதை இன்னும் பார்க்கவேண்டும் என்னும் ஆர்வம் எனக்கு அடங்கவில்லை. இதில் ஒரு வேடிக்கை யென்னவென்றால், சில சமயங்களில், இவ்விக்கிரஹங்களை வேறு யாராவது கவனிக்கிறார்களா என்று அங்கு ஒரு பக்கமாக நின்று கவனித்திருக்கிறேன். திரள்திரளான ஜனங்கள் அவ்வழியாகப் போய் வந்து கொண்டிருக்கின்றனர்; ஆயினும் நான் இவற்றின் அழகைக் காட்டிய எனது இரண்டொரு மதுரை நண்பர்களைத் தவிர, மற்றவர்கள் யாரும் இதை சற்றுங் கவனித்ததையும் கண்டேனில்லை. இது நமது தமிழ்நாடு செய்த பாபம் போலும்! இதைப்போன்ற பல அற்புதமான சில்ப வேலையமைந்த பிம்பங்கள் இருக்கின்றன பல ஸ்தலங்களில்; அவற்றின் ஆச்சரியமான அழகை அனுபவிக்கும் ஆன்மாக்கள்தான் அதிகமாய்க் காணோம்! இதைப் படிக்கும் எனது நண்பர்களிற் சிலராவது தாங்கள் மதுரைக்குப் போகும்படி நேரிட்டால், தவறாது இந்த க்ஷேத்திரத்திற்கும் போய் மேற்சொன்ன சிலை யுருவங்களைக் கண்டு களிப்பார்களாக. இவற்றை வர்ணிக்கும் எனது சந்தோஷத்தில் எதன்பொருட்டு இதை இங்கு எழுத வாரம்பித்தேன் என்பதை மறந்தேன். இதைப்பற்றி இங்கு இவ்வளவு விவரமாய் எழுதியது, நாடக மேடையில் பெரிய ஒரு நடிகர், ஏதாவது பாணிக்கிரஹண நாடகங்களில் நடிக்க வேண்டுமென்றால்,

இதைப்பார்த்து இதை போல் நடிக்க வேண்டு மென்பதே. சுபத்தி ரார்ஜுனு என்னும் நாடகத்தில் இக் காட்சியை நான் நடிக்கும் பொழுதெல்லாம், அச்சிறந்த சில்பியின் எண்ணப்படி எனது முக பாவத்தை வைத்துக்கொள்ள வேண்டு மென்று பன் முறை பிரயத் தனப் பட்டிருக்கிறேன். ஆயினும் அதன்படி நடக்க என்னுலாக வில்லை யென்றே நான் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்.

இப் பகுதியை விட்டகலுமுன், இன்னெரு விஷயத்தை எழுத விரும்புகிறேன். நாடக கலை பயில விரும்பும் அநேக மாண வர்கள், என்னிடம் வந்து, நீங்கள் ஆடிய இந்த ஆட்டத்தில், இன்ன வார்த்தைகள் பேசும் பொழுது, உங்கள் கையை எப்படி வைத்துக் கொள்ளுகிறீர்கள், எப்படி நிற்கிறீர்கள், முகத்தை எப்படி வைத்துக் கொள்கிறீர்கள், என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர். அவர்களுக் கெல்லாம், நான் கொடுக்கும் உத்தரமாவது—"எனக்கு அதெல்லாம் ஞாபகமில்லை, நான் இந்த பாத்திரத்தை நடிக்க ஆரம்பிக்கும் பொழுது, நான் அந்த பாத்திரம் என்றே நினைத்துக் கொள்ளுகிறேன். அப் பாத்திரத்திற்குறிய அங்கக் கிரியைகளெல்லாம் பிறகு எனக்கு சுலபமாக வருகின்றன. இந்த இடத்தில் இப்படி கையை வைத்துக் கொள்ள வேண்டும், இப்படி நிற்கவேண்டும், இப்படி நடக்க வேண்டும், இப்படி முகத்தை வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்று நிர்ணயித்துச் செய்வதில்லை. பாத்திரத்திற்குரிய மனேபாவத்தைக் கொண்டபின், இவைகளெல் லாம் தக்கபடி தானுக வரும்" ஆனுல் மேற்கொண்ட பாத்திரத்தின் மனேபாவத்தைத் தக்கபடி பெறுவதுதான் கொஞ்சம் கஷ்டம்.

எட்டாம் அத்யாயம்

தற்காலத்திற்குப் பொருத்தமான நாகரீகத்தின்படி, நாடக மாடுவதில் முக்கியஸ்தானம் நடிப்பிற்கும் (acting) இரண்டாவது ஸ்தானம் சங்கீதத்திற்கும் கொடுக்க வேண்டுமென்பது என் அபிப்

பிராயம் என்பதை என் நண்பர்களுக்கு முன்பே தெரிவித்திருக்கிறேன். இதிஹாச புராணக் கதைகளை ஆடும் பொழுதன்றி மற்ற நாடகங்களில் சங்கீதம் மிகவும் குறைவாகத்தா னிருக்க வேண்டுமென்பது என் கருத்து. இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களில் நாடக மேடையில் நாடகங்கள் இரண்டு பிரிவாகப் பிரிக்கப் பட்டிருக்கின்றன-கேவல நாடகம் (Drama proper) சங்கீத நாடகம் (Opera) என்று. சங்கீத நாடகங்களில் பாட்டு முதன்மையா யிருக்கும், வசனம் மிகவும் கொஞ்சமா யிருக்கும்; நம்முடைய தேசத்தில் இதற்கு உதாரணமாக நந்தனர், ராமதாஸ், அரிச்சந்திரன் முதலிய நாடகங்களைக் கூறலாம். மற்ற நாடகங்களில் சங்கீதமே இருக்கலாகாது. இதற்குமேல் சங்கீதத்தை கேட்க விரும்புவோர்கள் சங்கீதக் கச்சேரிக்குப் போய்க் கேட்க வேண்டுமே யொழிய, நாடக மேடைக்குப் போகலாகாது. இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களிலுள்ள மேற்குறித்த பிரிவினை நம் நாட்டிற்கு வர, இன்னும் சில ஆண்டுகள் பிடிக்குமென்று நினைக்கிறேன். அதுவரையில் சாதாரண நாடகப் பிரியர்கள், ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் கொஞ்சமாவது சங்கீதத்தை கேட்க விரும்புகிறபடியால், தற்காலத்திய நடிகர்கள் சங்கீதத்தைக் கற்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களிலுள்ள ஆக்டர்கள் சங்கீத நாடகங்களில் (Opera) ஆடுபவர்களா யில்லாவிட்டால் அவர்களுக் கெல்லாம் இக் கவலையே கிடையாது. இதைப்பற்றி முதல் முதலாக நான் நாடகமேடையில் தேர்ச்சிபெற விரும்பும் எனது நண்பர்களுக்கு கூறவேண்டிய விஷயம் என்னவென்றால், சங்கீத ஞானமில்லாதவர்கள் நாடக மேடையின்மீது பாட பிரயத்தனமே படலாகாது என்பதாம். என்னுடைய சங்கீத ஞான சூன்யத்தைப்பற்றி முன்பே எனது நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன். ஆகவே நான் ஏறக்குறைய மேடையின் மீது பாடுவதே யில்லை யென்றே சொல்ல வேண்டும். அன்றியும் சங்கீத ஞான மிருந்தபோதிலும் சாரீரம் இல்லாவிட்டால், பாடாம லிருத்தலே மேலாகும். இதைப்பற்றிய ஒரு சிறு கதை இங்கு எனக்கு நினைவிற்கு வருகிறது. ஒரு முறை ஒரு சங்கீதப் பிரியர் எங்கள் சபை ஆக்டர்களை, நீங்கள் (ஆர்மோனியத்தில்) எந்தக் கட்டை (ஸ்ருதி) யில் பாடுகிறது? நீங்கள் எந்தக் கட்டையில் பாடு

கிறது? என்று கேட்டுக்கொண்டு வந்தார். மற்றவர்களெல்லாம் அவரவர்கள் சாரீரத்துக்குத் தக்கபடி, $2\frac{1}{2}$ கட்டை, 3 கட்டை, 4 கட்டை, 5 கட்டை என்று சொல்லிக் கொண்டு வந்தார்கள். என்னைக் கேட்டபோது, எனக்கு "அருக்கட்டை" என்று பதிலளித்தேன். ஆகவே என்னைப் போன்ற "அருக்கட்டை" சாரீர முடையவர்கள் பாடாதிருத்தல் நலம்.

பாடவேண்டுமென்று விருப்பமுள்ளவர், சாரீரம் தக்கபடி யுடையவர்கள், முதலில் சங்கீதம் பழகித்தான் தீரவேண்டும். 'கல்விக்கு ராஜபாட்டை கிடையாது' என்று ஓர் ஆங்கில பழமொழி யுண்டு. அம்மாதிரியாகவே சங்கீதத்திற்கும் ராஜ பாட்டை கிடையாது. ஒவ்வொருவரும் சரளி வரிசை, ஜண்டை வரிசையில் ஆரம்பித்து, கிரமமாகக் கற்றுதான் தீரவேண்டும். ஏதோ மிகவும் சிலருக்குத்தான் ஸ்வர ஞானம் சுயமாய்க் கிடைக்கும். மற்றவர்களெல்லாம் ஓர் தக்க உபாத்தியாயரிடம் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். சங்கீதத்திற்கு இரண்டு முக்கியமான அம்சங்களுண்டு. ஸ்ருதி, லயம்; லயம் என்பது தாளமாம். இவ்விரண்டையும் சங்கீதத்திற்குத் தாய் தந்தை என்று சொல்லப்பட் டிருக்கிறது; இரண்டு மிருந்தால்தான் சங்கீதம் புகழ் பெறும். ஆயினும் "தாயை மறந்தாலும் தந்தையை மறக்கலாகாது." ஏனெனில் ஸ்ருதியை விடாது பாடத்தகுந்த சக்தி பெற்றிருந்தால், நாடக மேடையில் சில விருத்தங்கள் முதலிய பாட்டுகளைப் பாடலாம். இவற்றிற்கு தாளம் அவசியமில்லை. ஸ்ருதியை விட்டு பாடுவதை விட நாடக மேடையின் மீது ஏறுதிருக்கலாம். எவ்வளவுதான் பிரபலமான சங்கீத வித்வானு யிருந்தாலும், மேடையின்மீது ஸ்ருதி விலகிப் பாடினுல், சங்கீத ஞானம் சிறிது மில்லாத எனக்கே வெறுப்பா யிருக்கிறது. மற்றவர்களுக்கு எப்படி யிருக்கும்?

இந்த சந்தர்ப்பத்தில் சங்கீதத்தைப் பற்றிய ஒரு சிறு கதை நினைவிற்கு வருகிறது. சுகுண விலாச சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்ட பிறகு நான் சங்கீதம் கற்க வேண்டுமென்று பிடில் (Violin) கற்க ஆரம்பித்தேன். எனக்கு காலஞ்சென்ற சாமி ஐயர் என்பவர் உபாத்தியாயராக இருந்தார். அவரிடம் ஏழு வருடங்கள் பிடில்

வாசிக்கக் கற்றேன். வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள், ராகங்கள் பல கற்றேன். ஆயினும் தாளம் என்பது என் கையிலும் ஏறவில்லை, மூளையிலும் ஏறவில்லை! அதன் பிறகு எனது பால்ய நண்பர் வி. வி. ஸ்ரீனிவாசய்யங்காருக்கு ராகம் வருவது எவ்வளவு கடினமோ அவ்வளவு கடினம் தாளம் எனக்கு சரியாகவருவதென்று கை விட்டேன். நான் பிடில் கற்க ஆரம்பித்த பொழுது, எனது உபாத்தியாயர் சாமி ஐயர், எனக்கும், தன் குமாரனான, தற்காலம் பிடில் வாசிப்பதில் பெயர் பெற்றிருக்கும் பாலகிருஷ்ண ஐயருக்கும் ஒன்றாய்க் கற்பிக்க ஆரம்பித்தார். பாலகிருஷ்ண ஐயர் தாளங்களில் நல்ல தேர்ச்சிபெற்று நல்ல பிடில் வித்வானானார். நானோ நிரட்சர குட்சியாய் சங்கீதத்தில் ஒரு தேர்ச்சியும் அடையாதவனா யிருக்கிறேன். வேண்டுமென்றால் நான் ஒன்று சொல்லிக் கொள்ளலாம். சுமார் நாற்பது வருடங்களுக்கு முன் சென்னை கலாசாலையில் கீர்த்திபெற்ற பல கலைகளில் வல்லவரான எம். ஏ. ரங்கநாத முதலியார் என்பவர் ஒருவரிருந்தார். அவரைப்பற்றி முன்பே எனது நாடகமேடை நினைவுகளில் முதலில் சிறிது எழுதி யிருக்கிறேன்; அவர் பெயர் பெற்ற கல்விமானெனப் பெயர் பெற்ற பிறகு, அநேகர், தானும் எம். ஏ. ரங்கனாத முதலியாரும் ஒரு வகுப்பில் வாசித்தவர்கள் என்று ஜம்பம் சொல்லிக் கொள்வார்கள். அம்மாதிரியாக, நானும் பிடில் வித்வான் பாலகிருஷ்ண ஐயரும் ஒரே உபாத்தியாயரிடம் சிட்சை சொல்லிக் கொண்டோம் என்கிற ஜம்பத்தை சொல்லிக் கொள்ளலாம்!

நாடகமேடையில் நான் பாடாததற்குக் காரணம் மேற்குறித்ததுதான். ஏதாவது கட்டாயமாய்ப் பாடவேண்டுமென்றால் சில விருத்தங்கள் பாடுவதுடன் நிறுத்திக்கொள்வது என் வழக்கம். இங்கு எனது நண்பர்களுக்கு நான் தெரிவிக்க வந்தது என்னவென்றால், தாள ஞானம் இல்லாவிட்டால் சங்கீதத்தின் அருகிலேயே போகவேண்டாம் என்பதேயாம்.

ஒன்பதாம் அத்யாயம்

ராக தாள ஞான முடையவர்களாய் நாடகமேடையின்மீது பாட விரும்பும் எனது நண்பர்களுக்குச் சில விஷயங்களை வற்புறுத்த விரும்புகிறேன்.

முதன் முதல் அவர்கள் கவனிக்க வேண்டியது, நாடக கர்த்தா பாட்டுகள் எழுதி யமைத்திராவிட்டால், பாடவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்ற பாட்டுகளைத் தக்கோர்களிட மிருந்து எழுதிக்கொள்ள வேண்டும் என்பதே. வருகிறேன், போகிறேன், உட்காருகிறேன் என்பதற்கெல்லாம் பாட்டுகள், ஆபாசமாகும். சோகம், கோபம், சிருங்காரம் முதலிய தக்க ரசங்கள் அமைந்த சந்தர்ப்பத்தில் தான் பாட்டுகளை அமைத்துக்கொள்ளவேண்டும். அப்பாட்டுகளிலுள்ள வார்த்தைகள், சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்றபடி யிருக்கிறதா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். நாடகத்தின், ஆரம்பத்தில் நம்பிராஜர், தங்கள் குல தெய்வமாகிய சுப்பிரமணியரைப் போற்றும் பொழுது பாட்டில் 'வள்ளிமணவாளா' என்று பாடியதைக் கேட்டிருக்கிறேன்; இப்படிப்பட்ட ஆபாசங்களை யெல்லாம் கட்டாயமாய்த் தவிர்க்கவேண்டும்.

அன்றியும் பாடும் பாட்டுகள் தக்க ராகங்களில் இருக்கின்றனவா என்று பார்த்துக்கொள்ளவேண்டும். அதாவது சந்தர்ப்பத்திற்குத் தகுந்த ராகங்களாயிருக்கின்றனவா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். கோபாவேசத்தில் சஹானா ராகத்தில் பாட்டு வைத்துக்கொண்டால் எப்படி யிருக்கும்? அல்லது அழவேண்டிய சமயத்தில் அடாணா ராகத்தில் அழத் தொடங்கினால் என்னவாயிருக்கும்? இன்னின்ன காலத்திற்கு இன்னின்ன ராகங்கள் உரியவை என்றும் நிபந்தனை யுண்டு. அதையும் கவனிக்கவேண்டும். காட்சி நடந்தேறும் சமயம் சாயங்காலமா யிருக்கும், அச்சமயம் பூபாளம் பாட ஆரம்பித்தால்! அல்லது காலையாயிருக்கும், அச்சமயம் மத்யமாவதியில் பாடினால்! ஒரு தெலுங்கு நாடகத்தில் பாதுகா பட்டாபிஷேக நாடகத்தில், அதிகாலையில் தசரதரை எழுப்பவேண்

டிய சுமந்திரன் வேடம் பூண்ட வொருவர், பைரவியில் பாட ஆரம் பித்தது எனக்கு நினைவிற்கு வருகிறது. இப்படிப்பட்ட ரசா பாசங்களையெல்லாம் அறவே ஒழிக்கவேண்டும்.

இவைகளையெல்லாம் விட பாடும்பொழுது முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டிய விஷயம் என்னவென்றால், மேற்கொண்ட பாத் திரத்திற்கும் கதையின் சந்தர்ப்பத்திற்கும் தக்கதான முகபாவத் தையும் அபிநயத்தையும் அணுவளவும் மறக்கலாகாது. அந்த சந் தர்ப்பத்திற்குத் தகுந்த பாவத்தை யொட்டியே பாட்டைப் பாட வேண்டும். சில வருடங்களுக்கு முன் ஒரு முறை நம் நாடக மேடையில் கதாநாயகன் கதாநாயகியுடன் சிருங்கார ரசத்தில் சம் பாஷிக்கும் தருணத்தில், காம்போதியில் பாடிய மெட்டு 'அவரைக் கன்னத்திலறைவது போலிருந்தது; அவர்பாடிய பாஷையை அறியா தவர்கள் ஏதோ தன் காதலியுடன் சண்டைபோடுகிறார் என்றே எண்ணியிருப்பார்கள்; அந்த ஆக்டர் பாடிய மாதிரியும் அபிநயமும் அவ்வாறு இருந்தது ; இக்குற்றம் அணுகாதபடி மேடையின்பேரில் சங்கீதம் பாடவேண்டுமென்று விரும்பும் எனது இளைய நண்பர்கள் மிகுந்த சிரமம் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்று வேண்டிக் கொள்ளுகிறேன்.

மேலும் பாட்டைப் பாடும்பொழுது, தனியா யில்லாவிட்டால், யாரிடம் அப்பாட்டைப் பாட வேண்டுமோ அவர்களை நோக்கியே தான் பெரும்பாலும் பாடவேண்டும்; இச்சந்தர்ப்பத்தில் பெரும் பாலும் என்று நான் எழுதியதற்குக் காரணம், சில சந்தர்ப்பங்களில் சபையோர் பக்கமாக முகத்தைத் திருப்பவேண்டி வரும் என்பதே யாம். இதை விட்டு ஹார்மோனியம் பக்கமாகவும் பக்கவாத்தியக்கா ரன் பக்கமும் நின்று அவர்களைப் பார்த்து பாடுவது மிகவும் கண் டிக்கத் தக்கதாம். இதைப் பார்க்கிலும் மோச மெதுவும் கிடையா தென்றே நான் கூற வேண்டும். இக்குற்றம் ஜீவனோபாயமாக நாடக மாடுபவர்களிடம் பெரும்பாலும் குடி கொண்டிருக்கிறது. இதை அவர்கள் அடியுடன் அகற்றுமளவும் தென் இந்தியா நாடக மேடைக்கு விமோசனமே கிடையாதென்பது நிச்சயம். சங்கீத வித்வானாகிய கதாநாயகன் வேடம் பூண்ட ஒரு ஆக்டர், தன் நாயகி

யைப் பார்த்துப் பாடவேண்டிய பாட்டை ஹார்மோனியம் வாசித்துக்கொண்டிருந்த சாயபுவைப் பார்த்து, "மனமோகன மானே" என்று ஆரம்பித்துப் பாடியதைக் கண்டு நான் துக்கப்பட்டிருக்கிறேன்! தமிழ் நாடகமேடை விர்த்தியடைய வேண்டுமென்று விரும்பும் எனது நண்பர்களில் ஒவ்வொருவரும் இப்படிப்பட்ட அசங்கியமான அசம்பாவங்களை வெளிப்படையாகக் கண்டித்து, நமது நாடக மேடையானது அபிவிர்த்தி யடையுமாறு தங்களாலியன்ற அளவு உழைப்பார்களாக.

நாடகமேடையில் பாடும் ஆக்டருக்கு இன்னொரு முக்கியமான கஷ்டமிருக்கிறது. அது என்ன வென்றால் வசனத்தை யொட்டிப் பாட்டை ஆரம்பிக்க வேண்டுவதாம்; நூற்றில் தொண்ணூற்றென்பது ஆக்டர்கள் தாங்கள் பேசிக்கொண்டு வரும் வார்த்தைகளை நிறுத்திவிட்டு ஸ்ருதியைக் கவனித்து 'உம்' என்று குரலை யெழுப்பி, பிறகே பாட ஆரம்பிக்கிறார்கள். நாடகக்கலையில் பரிபூரணமாக தேர்ச்சி பெற்றவர்கள் அவ்விதம் செய்யார்; வசனத்துடன் கலந்தே பாட்டை ஆரம்பிப்பார்கள்; வசனம் எங்கு முடிகிறது, பாட்டு எங்கு ஆரம்பிக்கப்படுகிறது என்று பகுக்க முடியாதபடி வசனத்தை யொட்டி ஆரம்பிப்பார்கள்; இவ்விஷயத்தில் எனது நண்பராகிய அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயருக்கிருந்த பாண்டித்யத்தைப் பற்றி முன்பே எழுதி யிருக்கிறேன். இது மிகவும் கடினம் தான். ஆயினும் எந்த சிரமமாவது பட்டு கற்க வேண்டியதெனலாம்; "நீ கற்றிருக்கிறாயா?" என்று என்னை கேளாதீர்கள். இன்னபடி செய்தல் தரமென்று கூறவந்தேன். "நான் சொல்லுகிறபடி செய்யுங்கள், நான் செய்கிறபடி செய்யவேண்டாம்!" என்று ஆங்கிலத்தில் ஒரு பழமொழியுண்டு, அதைக் கடைப்பிடித்து நடக்க வேண்டுகிறேன்.

சங்கீதப் பிரியர்களான ஆக்டர்கள் மேடையின் மீது தவிர்க்க வேண்டியது மற்றொன்றுண்டு. அதாவது ராக ஆலாபனம் அதிகமாகச் செய்வதேயாம். நாடக மேடை மீது தருவையோ அல்லது விருத்தத்தையோ பாடும் பொழுது, வெறும் ஆலாபனையை எவ்வளவு குறைக்க வேண்டுமோ அவ்வளவு குறைக்க வேண்டு மென்பது என் அபிப்பிராயம். இதற்கு முக்கியகாரணம், பாட்டிலுள்ள வசனங்

களைப் பாடும் பொழுது அவைகளுக்குரிய அபிநயத்தை முகத்தி லும் அவயவங்களிலும் காட்டலாம்; வெறும் ராக ஆலாபனை செய் பவர் இதைச் செய்வது மிகவும் கடின மென்பதேயாம். அன்றியும் பாட்டின் பதங்களை விட்டு "தோம்தரனு" என்றுவது அல்லது ரிகம, கபப, பதனி, என்று சுத்த ஸ்வரங்களைப் போட்டா வது பாடுவது நாடக மேடைக்குக் கொஞ்சமேனும் பொருந்தாத தாம். கதா நாயகன் கதா நாயகிக்குப் பாடும் பாட்டில் ஸ்வரம் போட்டுப் பாடுவதானால் அதற்கு என்ன அபிநயம் பிடிப்பது? இப் பழக்கம் பெரும்பாலும் நாடக மாடுவதையே ஜீவனோபாயமாக உடைய ஆக்டர்களிடம் மிகவும் குடிகொண்டிருக்கிறது. இக் குற் றத்தை எல்லா ஆக்டர்களும் முற்றிலும் தவிர்க்க வேண்டுமென்பது என்கருத்து. அவ்வாறு யாராவது ஆக்டர் சங்கீதத்தில் தன் திற மையை சபையோருக்குக் காட்ட வேண்டு மென்று விருப்ப மிருந் தால், சங்கித கச்சேரிகள் ஏற்படுத்தி, அவைகளில் ராக ஆலாபனங் களும் ஸ்வரம் போடுவதையும் தனக்கிஷ்டமான வரையில் காட்டட் டும் நாடக மேடையில் இது உதவாது என்பதை நான் மிகவும் வற்புறுத்த வேண்டும்.

அன்றியும் ராகங்களை ஆலாபனஞ் செய்து சங்கீதத்தை விஸ்த ரிப்பதினால் இன்னொரு முக்கியமான கஷ்டம் இருக்கிறது. ஒரு ஆக்டர் மற்றொரு ஆக்டருடன் சம்பாஷணை செய்யும் பொழுது ஒரு பாட்டை இரண்டு மூன்று நிமிஷங்கள் பாடினால் பாட்டைக் கேட்கும் ஆக்டர், இன்ன முக பாவத்துடன் இதைக் கேட்க வேண்டு மென்று தீர்மானித்து, அதற்குத் தக்கபடி அபிநயிக்கலாம். இதை விட்டு கால்மணி வரையில் ராக ஆலாபனஞ் செய்து சங்கதி கள் போட்டுப் பாடினால் பாட்டைக் கேட்கும் ஆக்டர் என்ன செய் வது? இந்த கஷ்டத்தை நான் பன்முறை அனுபவித்திருக்கிறேன். பல ஆக்டர்கள் இச்சந்தர்ப்பங்களில் நாங்கள் என்ன செய்வது என்று கேட்டிருக்கிறார்கள். அன்றியும் சில சிறந்த தேர்ச்சி பெற்ற ஆக்டர்களால் நீடித்த காலம் தக்கபடி முக பாவத்தை வைத்திருக்க முடியும்; மற்றவர்களுக்கு இது ஒரு பெருங் கஷ்டமேயாம். இப் படிப்பட்ட கேள்வி கேட்கும் எனது நண்பர்களுக்கு நான் வேடிக்கை யாகச் சொல்லும் பதில் ஒன்றுண்டு "கூடுமானவரையில்

உங்களுடன் பாடும் ஆக்டர்களைப் பாட்டைத் தக்கபடி குறுக்கிப் பாடச் சொல்லுங்கள், அதற்குமேல் அவர்கள் அத்து மீறினல், அச்சமயங்களில் கொஞ்சம் அவலை கையில் வைத்துக்கொண்டு பாட்டு முடிகிற வரையில் அதை மென்று கொண்டிருங்கள்!" என்பதேயாம். இக் குற்றம் ஜீவனோபாயமாக ஆடும் ஆக்டர்களிடம் மிகவும் அதிகமா யுண்டு; இதை அவர்கள் முக்கியமாகக் கவனிக்கும் படி வேண்டுகிறேன்.

மேலும் பாடும்பொழுது பல்லவியையோ அனுபல்லவியையோ, சரணத்தில் ஏதேனுமொரு அடியையோ, வெவ்வேறு "சங்கதி"களுடன் பாடவிரும்பி திருப்பி திருப்பிப் பாடவேண்டி வந்தால், தக்கபடியான வெவ்வேறு அபிநயங்களுடன் பாடினலன்றி ரமிக்காது. சதிர்க் கச்சேரியில் ஒரு பதத்தை பாடும் நடனமாது அப்பதத்தைப் பன்முறை பாடும் பொழுதும் தக்கபடி வெவ்வேறு அபிநயம் பிடிற்கின்ருளே யொழிய ஒரே அபிநயத்தை பன்முறை காட்ட மாட்டாள். ஆகவே நாடக மேடையின்மீதும் வெவ்வேறு அபிநயத்துடன் எத்தனை முறை கூறக் கூடுமோ அத்தனை முறை தான் பாட்டைத் திருப்பித் திருப்பி பாட வேண்டும். இதற்கு ஒரு உதாரணம் கொடுக்கிறேன். கதா நாயகன் கதா நாயகியை ஏதோ கோபித்துக் கூறுகிற பாட்டொன்றை எடுத்துக் கொள்வோம். பாடும் ஆக்டர் அக்கோபத்தை நான்கு விதத்தில் அபிநயித்துக் காட்டச் சக்தி வாய்ந்தவனுயின் அந் நான்கு முறை அப்பாட்டையோ, பல்லவியையோ திருப்பிப் பாடலாம். அதற்கு மேல் பாட்டில் வெவ்வேறு சங்கதிகள் போடுவதற்காக, காட்டின அபிநயத்தையே காட்டிக் கொண்டிருப்பானுயின், அது நாடக மேடைக்குப் பொருத்தமானதா யிராது. இதை ஜீவனோபாயமாக நடிக்கும் ஆக்டர்கள் முக்கியமாகக் கவனிப்பார்களாக.

பத்தாம் அத்யாயம்

தான் பேசவேண்டிய வசனத்திற்கும், பாடவேண்டிய பாட்டிற்கும் தக்கபடி நடிக்கக் கற்றுக்கொண்ட ஒரு ஆக்டர் பிறகு முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது, ஒன்றுண்டு. அதாவது ஆங்கிலத்தில் பைபிளே (By-play) என்பதாம்; இதைக் குறிக்கும் சரியான தமிழ் மொழியில்லை; இதை இன்னதென்று ஒரு வாக்கியத்தினால்தான் கூற முடியும்; இதை, ஒரு ஆக்டர் மேடையின் மீது ஏதாவது பேசும் பொழுதோ, பாடும் பொழுதோ, மேடையில் அச்சமயமிருக்க வேண்டிய மற்றொரு ஆக்டரோ, அல்லது ஆக்டர்களோ, என்ன முகபாவத்துடன் இருக்கவேண்டியது, அல்லது என்ன அபிநயம் செய்யவேண்டியது, என்று கூறலாம். இதை அநேகம் ஆக்டர்கள், பெரும்பாலும் அறியாதிருப்பதால், இதை ஒரு உதாரணத்தையெடுத்துக்கொண்டு, விஸ்தரித்துக்கூற விரும்புகிறேன். 'பாதுகாபட்டாபிஷேகம்' என்னும் நாடகத்தில் தசரதர், ஸ்ரீராமர் லட்சுமணர் சீதை மூவரும், காட்டிற்குப் புறப்படுங்கால், அபலையாகிய சீதைக்கும் இக்கதி வாய்க்கவேண்டுமோ என்று துக்கிக்கிறார். இந்த சந்தர்ப்பத்தில் தசரதனாக நடிக்கும் ஆக்டர் ஏதோ தக்கபடி வசனம் பேசுகிறார் அல்லது பாட்டு பாடுகிறார் என்று வைத்துக்கொள்வோம். இதைக்கேட்கும் மேடையின் மீது அக்காட்சியில் இருக்கும் இதர ஆக்டர்களாகிய, ஸ்ரீ ராமர், லட்சுமணர், கௌசல்யை, சுமித்திரை, கைகேயி, மந்தரை, சுமந்திரர், இன்னும்முள்ள பரிஜனங்கள் என்ன செய்யவேண்டியது? சும்மா விழித்துக்கொண்டிருப்பதா? அல்லது சபையோரைப்பார்த்துக் கொண்டிருப்பதா? அல்லது தங்களுக்குரிய வரப்போகிற வசனத்தையோ, பாட்டையோ, மனனம் பண்ணிக்கொண்டிருப்பதா? இவைகளையெல்லாம் செய்வதைவிட, அவர்கள் முன்பு கூறியபடி "அவல் மென்றுகொண்டிருக்கலாம்!" மேற் குறித்த ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தக்கபடியான முகபாவத்துடனும் அபிநயத்துடனும் இல்லாவிட்டால் இக் காட்சி ஆபாசமாகும் என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. ஏறக்குறைய எல்லோரும் முக்கியமாக

சோகரசத்தைக் காண்பிக்கவேண்டுமென்பது திண்ணம்; ஆயினும் அப்படிக் காட்டுவதிலும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தன் பாத்திரத்தின் குணத்தின்படி அதை மாற்றிக்காட்டவேண்டும். கௌசல்யையின் துக்கமானது மற்றவர்களுடைய துக்கத்தைவிட அதிகமாயிருக்க வேண்டுமென்பது திண்ணம்; கௌசல்யை துக்கசாகரத்தில் அமிழ்ந்தது போல் நடிக்கவேண்டும்; சுமத்திரையின் துக்கம் அதைப் பார்க்கிலும் சிறிது குறைந்ததாயிருக்கலாம், ஸ்ரீராமருடைய துக்கம் தீரோத்தாத நாயக லட்சணப்படி, மனதிற்குள் அடக்கப்பட்டதாய் வெளிக்கு அதிகமாகக் காட்டாதபடியானதாயிருக்கவேண்டும்; லட்சுமணனுடைய துக்கம், அவனுடைய குணத்தின்படி கொஞ்சம் கோபக்குறியுடன் கலந்ததாயிருக்கவேண்டும், வயோதிகனான சுமந்திரர், அவரது வயதுக்கும், குணத்திற்கும் தக்கபடி, ஏறக்குறைய பெருமூச்சுடன் நிற்கவேண்டும். கைகேயி, சுபாவத்தில் கெட்டவளாயில்லாது மந்தரையால் இக்கொடுங் காரியத்திற்குத் தூண்டப்பட்டவளாதலால், தன்காரியம் சித்திபெற்றதற்கு சந்தோஷமுடையவளாயினும், அபலையாகிய சீதையின் கதியைக் குறித்து தன்னைத்தான் அறியாதபடி துக்கித்தவளாய்க் காட்டினால் நன்றாயிருக்குமெனத் தோற்றுகிறதெனக்கு. இவ்வளவிற்கும் ஆதிகாரணமாயிருந்த கூனியாகிய மந்தரை மாத்திரம் துக்கிக்கலாகாது. அரசன் அரசிகளுடைய பரிஜனங்கள், தங்கள் எஜமானர்கள் முன்னிலையிலிருப்பதால், அடக்கிய துக்கத்தைக் காட்டவேண்டும். இப்படி ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தக்கபடி அபிநயத்தைக் காட்டுவார்களாயின், இக்காட்சியில் இந்த கட்டம் எப்படியிருக்குமென்று யோசித்துப் பார்த்துவிட்டு, பிறகு இவர்களெல்லாம், தசரதன் தானே பாடுகிறார் (அல்லது பேசுகிறார்) நாம் ஒன்றும் செய்யவேண்டியதில்லையே என்று "அவல்மென்று கொண்டிருந்தால்" எப்படி ஆபாசமாயிருக்குமென்று, யோசித்துப் பாருங்கள்! ஆகவே மேடையின் மீது ஒரு ஆக்டர் பேசும்பொழுது அங்கிருக்கும் மற்ற ஆக்டர்கள் மௌனமாய் நடிக்க வேண்டிய பைபிளே (By-play) முக்கியமாய்க் கவனிக்கத் தக்கது.

இந்த பைபிளேயில், தக்கமுகக் குறிப்பைக் காட்டுவது மன்றி பலசமயங்கள் ஏ்தாவது செய்கையும் செய்யவேண்டும்.

இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுக்கு இதற்கொரு உதாரணம் கொடுக்கிறேன். எனது மனோஹரன் நாடகத்தில் ஒரு முக்கிய காட்சியாகிய "சங்கிலி யறுக்கும்" காட்சியில், மனோஹரன் அடங்காக் கோபங்கொண்டவனாய், தன்னைக் கட்டியிருந்த இரும்புச் சங்கலிகளை அறுத்துக்கொண்டு, தன் பிதாவின் தலையை வெட்ட முயலும்போது, அச்சபையிலிருக்கும் மற்ற ஆக்டர்களெல்லாம் தக்கபடி முகக்குறிப்பைக் காட்டுவதன்றி, சத்தியசீலர் முதலிய மந்திரிப் பிரதானிகளெல்லாம், மனோகரனைத் தடுக்கவேண்டும். அதைத் தக்கபடி அவர்கள் செய்யாவிட்டால் இக்காட்சிப் பாழாய்ப்போகும். அவர்களெல்லாம் தடுக்க முயன் ருலல்லவோ அவர்களையெல்லாம் மீறிக்கொண்டு, மனோஹரன் சிங்காதனதின் மீது பாய்வது, சபையோருக்கு தக்கபடி ரசமாய்க்காட்டும்? ஒரு முறை இந் நாடகம் ஒரு மேடையின் மீது நடிக்கப்பட்டபொழுது, மேற் சொன்னபடி சத்யசீலர், மந்திரிப்பிரதானிகள், யாதோகாரணத் தினால், தாங்கள் மனோஹரனை தடுக்க முயலவேண்டுமென்பதை மறந்து நிற்க, மனோஹரன் வேடம் பூண்ட ஆக்டர் மேல் இன்னது செய்வது என்று அறியாதவனாய்த் திகைத்து நின்றதாகக் கேள்விப்பட்டேன்! ஆகவே இந்த பைபிளே என்பது ஒரு அற்பமான சமாசாரம் என்று கருதாது நாடகமாடுவதில் ஒரு முக்கியமான அம்சம் என்று எனது இளைய நண்பர்கள் அறிவார்களாக. இதையுணர்ந்து, ஒவ்வொரு ஆக்டரும், ரங்கத்தின் மீது சபையோர்க்கு எதிரில் தானிருக்கும் ஒவ்வொரு நிமிஷமும், தக்க பைபிளேயுடன் இருக்கிறானா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியது அதி அவசியம். இதை செய்வதற்கு தன் வசனங்களையும் பாட்டுகளையும் கற்பதன்றி, தன்னுடன் ரங்கத்தின் மீது தோன்றும் மற்ற பாத்திரங்களின் வசனங்களையும் பாட்டுகளையும் அறிந்திருக்கவேண்டியது இன்றியமையாததாம். ஒத்திகைகள் நடக்குங்கால் இந்த பைபிளேயையும் ஒத்திகை செய்து பார்க்கவேண்டியது மிகவும் முக்கியமாகும்.

பதினொன்றாம் அத்யாயம்

மேற்சொன்னவைகளையெல்லாம் தக்கபடி கற்ற பிறகு, நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும், தான் மேற்கொண்ட பாத்திரத்திற்குத் தக்கபடி வேஷம் பூணக்கற்க வேண்டும். இவ்விஷயத்திலும் ஆக்டர்கள் கற்கவேண்டிய சமாசாரங்கள் பல உள.

ஆயினும் இதைப்பற்றி எழுத ஆரம்பிக்குமுன் என்னைப் பற்றிய ஒரு சங்கதி இதைப்படிப்பவர்களுக்குத் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன். சென்ற நாற்பத்தைந்து வருடங்களுக்கு மேலாக சற்றேறக் குறைய 600 முறை நான் நாடக மேடையில் வேஷம் தரித்தபோதிலும், எனக்கு நானாக வேஷம் போட்டுக்கொள்ளத் தெரியாது எவ்வளவு சிறிய வேடமாயிருந்தாலும் எனது நண்பர்களில் யாராவது தான் எனக்கு வேஷம் போடவேண்டும்! நாடகமாடும்பொழுதெல்லாம் ஒருநாற்காலியின் பேரில் "கல் பிள்ளையாரைப்போல்" உட்கார்ந்து கொள்வேன்; சிரம் முதல் பாதம்வரை வர்ணம் தீட்டுவது முதல், டோபா போடுவதுள்பட, எல்லா வேலைகளையும் எனக்காக எனது நண்பர்கள் எனக்குச் செய்தாகவேண்டும்! இதை அறியாதது எனக்குப் பெரிய அவமானமான விஷயமே, ஆயினும் உண்மையை ஒளியாது வரைய வேண்டியவனாதலால் இதை இங்கு எழுதலானேன். இதைப்படிக்கும் எனது நண்பர்கள், உனக்கே வேஷம் போட்டுக்கொள்ளத் தெரியாவிட்டால், இதைப்பற்றி நீ எங்களுக்கு என்ன தெரிவிக்கக் கூடும்? என்று கேட்கலாம். இக்கேள்விக்கு என் பதில் இதாகும்; எனக்கு நானே வேடம் பூணத் தெரியாவிட்டாலும், எனக்கு வேஷம் புனைந்தவர்கள் செய்ததை மிகவும் கவனித்திருக்கிறேன் ; அன்றியும் இக்கலையில் பிரமுகர்களாகிய காலஞ்சென்ற வேதம் வெங்கடாசல ஐயர், தாமோதர முதலியார் முதலியவர்களிட மிருந்த பல விஷயங்களைக் கேட்டறிந்திருக்கிறேன். ஆகவே பூசனிக்காய் சாப்பிடலாகாது என்று மற்றவர்களுக்கும் போதித்துவிட்டு, தான் பூசனிக்காய் சாப்பிட்ட வயித்தியரைப்போல் நான்

சொல்லுகிறபடி செய்யுங்கள், நான் செய்கிறபடி செய்யவேண்டாம் என்று கேட்டுக்கொள்ளுகிறேன்.

முதலில், முகத்தில் வர்ணம் தீட்டவேண்டிய வேஷமாயிருந்தால், க்ஷவரம் செய்துகொள்ளவேண்டுமென்று நான் சொல்லவேண்டிய நிமித்தமில்லை, இது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே, ஆயினும் இதிலும் பலர் அறியாத சமாசாரம் ஒன்றுண்டு, அதாவது, அம்பட்டனை 'எதிர்கத்தி' உபயோகியாமலிருக்கும்படிச் சொல்லவேண்டும், ஏனெனில் கத்தியை எதிர்புறமாக உபயோகிப்பானாயின் வர்ணம் தீட்டும் போது சுரசுரப்பு கொடுக்கும், வழவழப்பாயிராது; வர்ணம் எடுத்துக்காட்டாது சரியாக. பிறகு முகத்தைக் கழுவும் போது உடம்பு அசௌக்கியமா யிருந்தாலொழிய, மற்ற காலங்களிலெல்லாம், குளிர்ந்த ஜலத்திலேயே, சோப் உபயோகித்துக் கழுவவும். வெந்நீரை சதா உபயோகித்தால் தோலைத்தளரச் செய்யும்; இதுவும் அற்ப விஷயமாயினும் ஆக்டர்கள் கவனிக்கத் தக்கதே.

பிறகு முகத்திற்கு வர்ணம் தீட்டுவதில் ஒவ்வொரு நாடக பாத்திரத்தினுடைய தேசம், ஜாதி, வயது, குணம் முதலியவற்றை நன்கு அறிந்து அவற்றிற்குத் தக்கபடியே தீட்டவேண்டும். இதற்கு சில உதாரணங்கள் மட்டும் எடுத்துக் காட்டுகிறேன். வடக்குப் பிரதேசத்திலிருக்கும் சுத்த ஆரிய ஜாதியர் மிகுந்த வெள்ளை நிறமுடையவர்களாயிருப்பார்கள்; தெற்கே யிருக்கும் திராவிடர்களுக்கு அவ்வளவு நிறமிருது, சற்று கருநிறமுடையவர்களாகவே யிருப்பார்கள்; இதிலும் குளிர்ந்த தேசமாகிய மலையாள முதலிய நாடுகளிலுள்ளவர்கள், மானிறமாயிருப்பார்கள், மிகுந்த உஷ்ண பூமியாகிய மதுரை திருநெல்வேலியிலுள்ளவர்கள் அதிககறுப்பாய்தானிருப்பார்கள். ஜாதி பேதத்தைநோக்குமிடத்து, பிராம்மணர்கள் வெண்மை அல்லது தந்தநிறமுடையவர்களாக யிருப்பார்கள், க்ஷத்திரியர்கள் அதிலும் கொஞ்சம் மட்டாய், சற்று சிவப்பு கலந்த நிறமுடையவர்களாயிருப்பார்கள்; சூத்திரர்கள் கறுப்புநிறம் வாய்ந்தவர் களாயிருப்பார்கள் பெரும்பாலும், என்பதை கவனிக்க வேண்டும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் மொத்தத்தில் வெய்யில்படும்படி வெளியில் சஞ்சரிக்கும் ஆண்மக்களைவிட வீட்டிலேயே வசித்துவரும்

ஸ்திரீ ஜனங்கள் தெளிந்த நிறமுடையவர்களாயிருப்பார்கள் என்பது கவனிக்கவேண்டியது. அன்றியும் வயதுக்குத்தக்கபடி வர்ணம் தீட்ட வேண்டியது அதி அவசியமாம். யௌவனத்திலிருக்கும் தெளிந்த வர்ணம் வயோதிகத்தில் மாறுகிறது என்பது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே. மேலும் குணத்திற்குத் தக்கபடியும் வர்ணத்தை மாற்ற வேண்டும், சாந்தகுணமுடைய வசிஷ்டர் வேஷதாரிக்கும், "கோபத்தில் ருத்திரன் குரு விஸ்வாமித்திரன்" என்ற பழமொழிக்குக் காரண பூதராகிய, விஸ்வாமித்ரரிஷி வேஷதாரிக்கும், வித்யாசமாக வர்ணம் தீட்டவேண்டுமல்லவா? அன்றியும் ஒரே தேசத்தில் வசிப்பவர்களாயிருந்தபோதிலும் காட்டில் வேட்டையாடும் வேடனுக்கும், வீட்டில் சுக ஜீவியாய் வசிக்கும் உபாத்தியாயனுக்கும் உள்ள பேதத்தை, முகவர்ணத்தில் காட்டவேண்டுவது அவசியமல்லவா? ஆகவே ஒவ்வொரு நாடகபாத்திரத்தையும் எடுத்துக் கொண்டு, அவன் இருக்கும் தேசமென்ன, அவன் ஜாதியென்ன, வயதென்ன, குணம் என்ன, தொழிலென்ன, என்று எல்லா விஷயங்களையும் ஆராய்ந்தறிந்தே, அதற்குத் தக்கபடி வர்ணம் தீட்ட வேண்டுமென்பது நிச்சயம். இவைகளெல்லாமின்றி, புராண இதிகாசங்களிலும் மற்றுமுள்ள கிரந்தங்களிலும் நாம் மேற்பூணும் நாடக பாத்திரங்கள் எப்படி வர்ணிக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்று கவனிக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமாகும். உதாரணமாக, ராமாயணத்தில் ஸ்ரீராமர், லட்சுமணர், பரதர், ராவணன், முதலியோர் இன்னின்ன வர்ணமுடையவர்களாயிருந்தனர் என்று ஸ்பஷ்டமாய்ச் சொல்லபட்டிருக்கிறது. ஸ்ரீ கிருஷ்ணன், பலராமன் இப்படிப்பட்ட நிறமுடையவர்களாயிருந்தனர் என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. பாரதத்தைக்கொண்டு, தர்மராஜர், பீமன், அர்ஜுனன் முதலியோருக்கு எப்படி வர்ணம் தீட்டவேண்டுமென்று நன்கு அறியலாம். அன்றியும் இவ்விஷயத்தில் நாடகபாத்திரங்களின் பெயர்களை ஆராய்தல் மிகவும் உபயோகமாகும். ஒரு உதாரணத்தைக் கருதுவோம் துரௌபதிக்கு கிருஷ்ணை என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு. ஆகவே இந்த வேஷம் தரிக்கும் ஆக்டர் கொஞ்சம் நீலநிறமுடைய பெண்மணியாகவே வேடம் தரித்தல் தகுதியாம் இதைப்பற்றி நான் இவ்வளவு விவரமாய் எழுதுவதற்குக் காரணம் அநேகம் ஆக்டர்கள், இவை

களையெல்லாம் கவனியாது தவருக வர்ணம் தீட்டிக்கொண்டு மேடையின் மீது தோன்றியதை நான் பன்முறை பார்த்திருப்பதே யாம்.

ஸ்ரீ ராமருடைய வர்ணம் 'ஸ்யாம' வர்ணம் என்று சுந்தர காண்டத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது; கம்பநாடர் அவரை 'மைவண்ணன்' என்று வர்ணித்திருக்கிருர்; இன்னும் அநேக நூல்களில் அவர் நீலமேகஸ்யாமளர் என்று கூறப்பட்டிருக்கிருர்; இப்படிக் கிருந்தும், சில ஆக்டர்கள் (முக்கியமாக ஜீவனேபாயமாக நாடகம் ஆடும் ஆக்டர்கள், நாம் சாதாரணமாகச் சிவப்பு என்று சொல்லும்படியான வர்ணத்துடன் மேடையின் மீது தோன்றியதைப் பார்த்து வருந்தியிருக்கிறேன். ஸ்ரீ கிருஷ்ணனுடைய வர்ணம் இன்னதென்று குழந்தைகளும் சொல்லி விடுவார்கள், அவ்வண்ண மிருந்தும் ஒரு முறை விக்டோரியா ஹாலில் பாரிஜாத புஷ்பஹரணம் என்னும் நாடகத்தை ஒரு சபையார் நடத்திய பொழுது 'சிவப்பு' கிருஷ்ணனை ரங்கத்தின்மீது கண்டிருக்கிறேன்! இப்படிப் பட்ட வேஷங்களில் சில சமயங்களில் இன்னெரு வேடிக்கை நடப் பதுண்டு. சில ஆக்டர்கள் முகத்தின்மேல் நீல வர்ணமோ, பச்சை வர்ணமோ பூசிக் கொள்வார்கள். கைகளுக்கு அதே வர்ண மிருக்க வேண்டுமென்று கவனியாது தங்கள் சுய நிறத்துடன் வந்து விடுவார்கள்! அன்றியும் சிலர்உடம்பிற்கு அவ்வர்ணம் பூசிக்கொள் வதும் பிறகு அழிப்பதும் கடினமென் றெண்ணி அந் நிறம் வாய்ந்த பனியன் (Banian) களை உடுத்திக்கொண்டு வருவார்கள், பார்ப்ப வர்களுக்கு அந் நிறம் தங்கள் கைகால்களிலிருக்க வேண்டு மென் பதை கவனியாமல், தங்கள் சொந்த நிறத்துடன் வந்து விடுவார்கள்! இப்படிப்பட்ட தோற்றங்களை யெல்லாம் கண்டால் ரசிகர்களாயிருக்கும் சபையோருக்கு அசங்யமாயிருக்கு மென்பதை கவனித்துத் தென் இந்தியா தமிழ் நாடகமேடை அபிவிர்த்தியடைய வேண்டுமென விரும்பும் எல்லா ஆக்டர்களும், இந்த ரசாபாசங்களை இனியேனும் தவிர்ப்பார்களாக.

இன்னின்ன வேஷங்களுக்கு இன்னின்ன வர்ணங்களை யுபயோகிக்க வேண்டு மென்பதைப் பற்றி ஆங்கிலத்தில் பல புஸ்தகங்கள்

அச்சிடப் பட்டிருக்கின்றன. அவைகளைக் கற்று ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தானுக வேஷம் பூணக் கற்க வேண்டியது அதி அவசியமாம். ஆயினும் தென் இந்தியாவிலுள்ள ஆக்டர்கள் இச் சந்தர்ப்பத்தில் கவனிக்க வேண்டியது ஒன்றுளது; அதாவது அப் புஸ்தகங்களி லெல்லாம் நல்ல வெண்மை நிறம் வாய்ந்த ஆங்கிலர்களைக் குறித்தே எழுதப் பட்டன. ஆகவே சற்று கருநிறமுடைய தென் இந்தியர் அனுபவத்தில் தங்களது தேக வர்ணத்திற்கு ஏற்றபடி இவைகளை யெல்லாம் சற்று மாற்றிக் கொள்ள வேண்டும். இதைப் பற்றி ஒவ்வொரு ஆக்டரும் வர்ணம் தீட்டுவதில் கைதேர்ந்த பழய ஆக்டர்களிடமிருந்து நேராக கற்பதே தகுதியாகும். நாடக மேடையில் வர்ணம் தீட்டுவதே ஒரு பெரிய கலையென நான் கூறவேண்டும். இதில் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றவர் காலஞ் சென்ற எனது நண்பர் வேதம் வெங்கடாசல ஐயர் அவர்கள். அவரைபற்றி வேருெரு இடத்தில் எனது நண்பர்களுக்கு தெரிவித் திருக்கிறேன், தற்காலம் எனக்குத் தெரிந்தவர்களுக்குள், எனது நண்பர்கள், தாமோதர முதலியார் அவர்களும், முருகேச முதலியார் அவர் களுமாம்; இவர்களறிந்ததை மற்றவர்களுக்குக் காண்பிக்க எப்பொ ழுதும் சித்தமாயிருக்கிருர்கள் என்பதை இதனல் நாடகாபிமானி களுக்கு தெரிவித்துக்கொள்ளுகிறேன். இதைப்பற்றிய விவரங்களை யெல்லாம் இங்கெழுத எனக்கு அவகாசமில்லை, அதற்குரிய தேர்ச் சியுமில்லை. ஆயினும் சாதாரணமாக புதிய ஆக்டர்கள் இழைக்கும் சில பிழைகள் மாத்திரம், அவைகளை மற்றவர்கள் தவிர்க்கவேண்டி, இங்கு எடுத்து எழுதுகிறேன்.

கைகால்களுக்கு தக்கபடி வர்ணம் தீட்டவேண்டியதைப்பற்றி முன்பே எழுதியிருக்கிறேன். இதில் ஆக்டர்கள் இன்னும் கவ னிக்கவேண்டிய விஷயங்கள் சில இருக்கின்றன. முதலாவது கை கால்களுக்கு வர்ணம் தீட்டிய பிறகு, பிரத்யேகமாக நகங்களுக்கு கொஞ்சம் சிவப்பு வர்ணத்தைத் தீட்டவேண்டு மென்பதாம். இதை அநேகம் பழய ஆக்டர்கள் கூட கவனிப்பதேயில்லை. நகங் களுக்கு இவ்வாறு பிரத்யேகமாக சிவப்புவர்ணம் தீட்டாவிட்டால் சுபாவமாயிராது; ஏதோ ரோகம் பிடித்தவன்போல் காட்டும்; அன் றியும் உள்ளங்கைக்கும் உள்ளங்காலுக்கும் சற்று சிவப்பு வர்ணம்

தீட்டவேண்டும். சுபாவத்தில் எவ்வளவு கருநிற முடையவனு யிருந்தபோதிலும் உள்ளங்கையும் உள்ளங்காலும், கொஞ்சம் சிவந்தோ வெளுத்தோ காட்டும். மேலும் புராணக்கதைகளில் வரும் வேடங்களைத் தரிப்பதானுல் அக்காலத்தியவர், முக்கியமாக ஸ்திரீ ஜனங்கள், கைகால்களுக்கு செம்பஞ்சூட்டுவது வழக்கமாயிருந்ததை கவனிக்கற்பாலது. தற்காலத்திய நாடகங்கள் ஆடும்பொழுது இவ் வழக்கம் அற்றுப்போயது என்பது கவனிக்கத் தக்கது.

பன்னிரண்டாம் அத்யாயம்

இனி நாடக பாத்திரங்கள் அணியவேண்டிய ஆடை ஆபரணங்களைப்பற்றி எழுதுவோம். இவைகளும் காலம், ஜாதி, தேசம் முதலியவைகளைப் பொறுத்தமாம். புராண நாடகங்களை ஆடுங்கால் அக்காலத்திய ஸ்திரீ புருஷர்கள் இன்னின்ன உடைகளையும் ஆபரணங்களையும் இன்னின்ன மாதிரி அணிந்திருந்தனர் என்பதை பழயநூல்களினின்றும் தெரிந்துகொண்டு அதன்படி அவைகளை அணிவது உசிதமாம். இதைவிட்டு வள்ளிமணத்தில் சுப்பிரமணியராகவரும் ஆக்டர் சம்கி லாங்கோட்டும் (Chamki long coat) நிஜாரும் போட்டுக்கொள்வது மிகவும் ஆபாசமன்ருே? இதன் பிறகு, இன்றைக்கு சுமார் 2500 வருடங்களுக்கு முன் புத்தர் காலத்தில் ஜனங்கள் இன்னின்னபடி ஆடையாபரணங்களை அணிந்திருந்தனர் என்று அறிந்துகொள்வதற்கு அஜென்டா முதலிய இடங்களிலுள்ள சித்திரங்கள் மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன. எங்கள் சபையில் "புத்தாவதாரம்" என்னும் நாடகமாடிய பொழுது இவைகளையெல்லாம் கவனித்துத் தக்கபடி ஆடையாபரணங்களைச் சித்தம் செய்ததைப்பற்றி முன்பே எனது நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன். அதன் பிறகு "கோவலன்" முதலிய நாடகங்களை ஆடுவதானுல் சிலப்பதிகாரத்தில் இன்னின்ன ஆடையாபரணங்கள் வழங்கி வந்தன என்பதை அறிந்துகொள்ளலாம். இதைச்சற்று கவனிப்போமாயின் தற்காலத்தில் "கோவலன்" நாடகத்தில் ஆக்

டர்கள் அணியும் ஆடையாபரணங்கள் எவ்வளவு பொறுத்தமற்றவை என்பதை நன்கு அறிவோம். இதன் பிறகு நமது நாட்டிற்கு மஹம்மதியர்கள் வந்தபின், அவர்களும், நம்மவர்களும், எப்படி உடுத்தனர், எப்படி ஆபரணங்களை அணிந்தனர், என்பதை அறிவதற்குப் போதுமான நூல்களும் சித்திரப்படங்களும் இருக்கின்றன. இக்காலத்திய நாடகங்களை ஆடும்பொழுது உடையணிகளில் பல ஆபாசங்கள் காணப்படுகின்றன, உதாரணமாக, சிவாஜி மஹாராஜா காலத்திய நாடகமொன்று ஆடப்பட்டபொழுது ஒரு ரஜபுத்ர அரசகுமாரி கையில் ரிஸ்ட் வாச் (Wrist watch) அணிந்துகொண்டு மேடையின்மீது தோன்றியதைப் பார்த்திருக்கிறேன், இப்படிப் பட்ட மணிக்கட்டில் அணியும் கடியாரங்கள் 30 வருடங்களுக்கு முன்பு கிடையாது என்று கவனியாது, பல கற்றறிந்த ஆக்டர்களும் மேற்சொன்னபடி தவறிழைக்கின்றனர். ஆகவே நாடகமேடையில் பெயர் பெறவேண்டுமென விரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும், தான் நடிக்க வேண்டிய பாத்திரம் எக்காலத்தைச் சேர்ந்தது, எத்தேசத்தைச் சேர்ந்தது, எந்த ஜாதியைச் சேர்ந்தது, என்ன வயதுடையது, முதலிய ஆராய்ச்சிகளைச் செய்து பிறகு அதற்குப் பொறுத்தமானபடி ஆடையாபரணங்களை அணிய வேண்டியது அவசியமாம்.

அன்றியும் சரித்திர சம்பந்தமான நாடகங்களை ஆடுங்கால் ஔரங்கஜிப், சிவாஜி, ஆக்பர், முதலிய நாடகபாத்திரங்களைப் பூணுபவர்கள், அவர்களுடைய முகச்சாயை நிறம் முதலியவைகளைக் கவனித்து அவ்வாறே வேஷம் பூணுவது மன்றி, அப்படிப்பட்ட பாத்திரங்களுக் கிருந்த சின்னங்களையும் கவனித்து அவ்வாறே வேடம் புனைவது அதி அவசியமாம். இங்கு இதற்கு ஒரு உதாரணத்தைக் குறிக்கிறேன். அக்பர் சக்ரவர்த்தி, "மீராபாய்" என்னும் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரமாக வரவேண்டியிருக்கிறது; அக்பருக்கு முகத்தில் ஒரு கன்னத்தில் ஒரு மருள் இருந்தது என்பது லோகப் பிரசித்தம்; இதை கவனியாது இவ்வேடம் புனைந்த அநேக ஆக்டர்கள், இம்மருள் இல்லாமல் ரங்கத்தில் ஆடியதைப்பார்த்திருக்கிறேன். இது பெருந்தவறுரும் என்று நான் கற்றுணர்ந்த இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுக்கு எடுத்துக்காட்ட வேண்டியதில்லை.

இப்படிப்பட்ட சிறு விஷயங்களையெல்லாம் நன்கு கவனித்தால்தான் நமது ஆக்டர்களும் பெயர் பெறலாம், தென்னிந்திய நாடகமேடையும் கீர்த்திபெறும், என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. இங்கிலாந்து, ஜர்மெனி முதலிய தேசங்களில் நாடகமாடுபவர்கள், தாங்கள் எடுத்துக்கொண்ட நாடகத்தின் காலம் இன்னதென்று கவனித்து, அக்காலத்திய நடையுடைபாவனையை கவனித்து அவைகளுக்கேற்றபடி நாடகத்தை நடத்துவதன்றி, அக்காலத்தில் வழங்கிய பாத்திரங்கள், ஆயுதங்கள், முதலிய சில்லரை விஷயங்களையும் கற்றறிந்து, அவற்றிற்கேற்ற படி ஏற்பாடுகள் செய்வதற்கு அவர்கள் எடுத்துக்கொள்ளும் சிரமம் கொஞ்சமல்ல. இவ்வாறு கஷ்டமெடுத்துக்கொண்டு ஆராய்ச்சி செய்து நாடகங்களை நன்கு நடத்துவதினால்தான் அத்தேசத்திய நாடகங்கள் எல்லோராலும் புகழப்படுகின்றன; நாமும் இவ்விதமே செய்யவேண்டியது மிகவும் அவசியமல்லவா?

இனி இவ்விஷயத்தை விட்டகனுமுன், நாடகமேடையில் கீர்த்திபெறவிரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும் செய்யவேண்டிய இன்னொரு சமாசாரத்தைப்பற்றி எழுதுகிறேன். அதாவது நாடக தினத்தில் ரங்கத்தில் செய்யவேண்டிய ஒவ்வொரு காரியத்தையும் பன்முறை ஒத்திகை முன்பாக செய்து பார்க்கவேண்டு மென்பதேயாம்; அது எவ்வளவு சிறிய காரியமாயிருந்தபோதிலும், அதை ஒருமுறைக்கிருமுறை ஒத்திகை செய்து பார்க்கவேண்டியது மிகவும் முக்கியமாம். இதற்கு சில உதாரணங்களைக் கொடுக்கிறேன். ஒரு நாடகத்தில் ஒரு ஆக்டர் வேகமாய் உரையினின்றும் கத்தியை உருவவேண்டி வரும்; ரங்கத்திற்குப் போகுமுன் அவ்வுரையினின்றும் கத்தி சீக்கிரம் உருவக் கூடியதாயிருக்கிறதா என்று இரண்டு மூன்றுமுறை பழகிப்பார்க்கவேண்டும். இந்த அல்ப விஷயத்தை பற்றி நீங்கள் எழுதுவானேன் என்று எனது நண்பர்கள் என்னைக் கேட்கலாம். ஒரு முறை மனோஹரனாக நடித்த ஒரு ஆக்டர் அவ்வாறு செய்து பாராததினால் நடந்த விபரீதத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். அந்நாடகத்தில் "சங்கிலியறுக்கும் காட்சி"யில் மனோஹரனாக நடித்த ஆக்டர், அவ்வாறு செய்து பாராதபடி, ரங்கத்திற்கு வந்த பிறகு, காட்சியில் கத்தியை உரையினின்றும் அதிக கோபத்துடன் வேகமாய் உருவ யத்னித்த பொழுது,

கத்தி உரையில் சிக்கிக்கொண்டு வரவில்லை! என்ன இழுத்துப் பார்த்தும் வரவில்லை! என்னசெய்வான் பாபம் அந்த ஆக்டர்! சபையோர்களெல்லாம் சிரிக்க ஆரம்பித்தார்கள்; காட்சி ஆபாச மாய் முடிந்தது!

ஒரு முறை எனக்கே நேர்ந்த ஆபத்தை இங்கெழுதுகிறேன். ஒருமுறை அதே நாடகத்தில் கத்தியை உரையினின்றும் நான் வேகமாய் உருவியபொழுது, கத்திபாகமானது கைபிடி பாகத்தி னின்றும் பெயர்ந்து, சபையிற் போய் விழுந்தது! அம்மட்டும் சபையிலிருந்தவர்களுக்கு காயம் படாதது என் புண்ணியவசம்! இது நடந்தது நாகபட்டணத்தில்; அதன் பிறகு நான் மனோஹர ளுக நடிக்கும் போதெல்லாம் என் கத்தியைப் பன்முறை பரீட்சித் துப்பார்த்துதான் மேடையின் மீது அக்காட்சியில் நடிக்கப் போவேன்.

எங்கள் சபையிலேயே நடந்த மற்றொரு சிறு விஷயத்தைக் கூறுகிறேன். சிறுத்தொண்டர் நாடகம் நடித்தபொழுது சிறுத் தொண்டராக வந்தவர், வலது கையில் கற்பூரத்தட்டை யேந்தி, இடதுகையால் பூஜை மணியை யடித்துக்கொண்டு, கற்பூரார்த்தி செய்யவேண்டிவந்தது. அவர் பூஜை செய்து வழக்கப்பட்டவரல்ல வென்று நான் ஊகிக்கவேண்டி யிருக்கிறது. எனெனில் ரங்கத்தில் அவர் மேற் சொன்னபடி கர்பூரார்த்தி செய்ய வாரம்பித்த பொழுது, மணியை யடிக்க இடது கையை அசைத்தால் அதற் கேற்றவாறு கற்பூரத்தட்டையுடைய வலதுகையும் அவ்விதமே ஆட ஆரம்பித்தது! வந்திருந்த ஜனங்கள் கொல்லென்று நகைக்க, வலதுகையிலுள்ள கற்பூரத்தட்டை ஆர்த்தியாகச் சுற்ற வாரம் பிக்க, மணியையுடைய இடதுகையும் அதற்கேற்ப ஆர்த்தி செய் வதுபோல் சுற்ற ஆரம்பித்தது! சபையோர் நகைப்பு இன்னும் அதிகரிக்க, அந்த ஆக்டர், மணியையும் கற்பூரத்தட்டையும் சடுதி யில் கீழே வைத்து விட்டார்!

இந்த ஆக்டர் கற்பூரார்த்தி செய்யும்பொழுது எப்படி மணி யடிப்பது என்பதை முன்பே ஒத்திகை செய்திருப்பாராயின் இந்த ரசாபாசம் நேரிட்டிராதல்லவா?

நாடக மேடையில் செய்ய வேண்டிய ஒவ்வொரு சிறு விஷயத்திலும் மிகவும் முன் ஜாக்கிரதையாக இருக்கவேண்டு மென்பதற்கு மற்றொரு உதாரணத்தைக் கூறுகிறேன். பல காட்சிகளில் கதா நாயகன், தனது நாயகியின் படத்தையோ, அல்லது கதா நாயகி தன் காதலன் படத்தையோ, கையில் வைத்துக்கொண்டு வர்ணிக்க நேரிடுகிறது என்பது நாடகாபிமானிகள் அறிந்த விஷயமே. அப்படிப்பட்ட சந்தர்ப்பங்களில், இதற்காக முன்னமே ஜாக்கிரதையாய் தக்கதோர் படத்தை கையிற் கொண்டு செல்லாது பல ஆக்டர்கள் காட்சியின் நடுவில் அந்த ஞாபகம்வந்து படம் கையி லில்லாதவர்களாகி, பரபரப்புடன் சைட் படுதாவண்டைப் போய் வேறெதுவும் கிடைக்காமல், ஏதாவது நாடக நோட்டீ சொன்றை கையில் வாங்கிக்கொண்டு, அதையே படமாக வைத்துக்கொண்டு ரங்கத்தில் அதைப்பார்த்து வர்ணித்ததை நான் பார்த்திருக்கிறேன். அப்படிப்பட்ட சமயங்களில் ரங்கத்தின் அருகில் உட்கார்ந்திருக்கும் சபையோருக்கு, இது வெளியாகி அவர்கள் கொல்லென நகைத்ததைக் கண்டிருக்கிறேன். ஆகவே ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தான் ரங்கத்தில் உபயோகிக்க வேண்டிய ஒவ்வொரு சாமானைப்பற்றியும் முன் ஜாக்கிரதையா யிருக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமாம்; அது ஒரு சவுக்கமோ, குவளையோ, மோதிரமோ, கிருபமோ, ஏதாயிருந்தபோதிலும், அது சரியான இடத்தில் இருக்கிறதா என்று முன்பே ஜாக்கிரதையாகப் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியது ஒவ்வொரு ஆக்டருடைய கடமையாம்.

ஆயினும் ஆக்டர்கள் எவ்வளவுதான் ஜாக்கிரதையா யிருந்தபோதிலும், சில சந்தர்ப்பங்களில் ஏதாவது அசந்தர்ப்பங்கள் தங்களையு மறியாதபடி நேரிடும். அப்படிப்பட்ட சமயங்களிலெல்லாம் அவைகளினின்றும் தப்பிக்கொள்ளும் படியான சக்தி ஆக்டர்களுக்கு இருக்க வேண்டும். ஒரு முறை நானே செய்த குற்றத்தை இதற்கு உதாரணமாக எடுத்து எழுதுகிறேன். ஒரு சமயம் நான் காலவரிஷி நாடகத்தில் முதல் காட்சியில் இந்திரனுக நடிக்க நேர்ந்தது; காட்சி ஆரம்பித்த பிறகு, அக்காட்சியில் சித்திரசேனனுக்குப் பரிசாக அளிக்க என் கையில் ஒரு மோதிரமிருக்கவேண்டுமென்பது ஞாபகம் வந்தது. என் கைவிரலில் ஒரு மோதிரமும் அணிந்து

வர மறந்துவிட்டேன் ! என்ன செய்வது? நேபத்தியத்திற்குப்போய் ஒரு மோதிரம் போட்டுக்கொண்டு வருவதா? அல்லது இந்திரன் சபையிலிருந்த திக்பாலர்களிடமிருந்து ஒரு மோதிரம் இரவல் வாங்கிக்கொள்வதா ?—உடனே என் குற்றத்தை மறைக்கவேண்டி, என் இடது கையை சபையோருக்குக் காட்டாமல் மடக்கி வைத்துக் கொண்டிருந்து, பிறகு சித்திரசேனனுக்கு மோதிரம் பரிசளிக்க வேண்டிய சமயம் வந்தபொழுது, கையை வெளியிலெடுத்து விரலினின்றும் ஏதோ மோதிரத்தைக் கழற்றிக் கொடுப்பது போல் நடிக்க, சித்திரசேனனுக வந்த ஆக்டரும் நடந்ததை அறிந்து, புத்திசாலித்தனமாய் தானும் ஏதோ மோதிரத்தை என் கையினின்றும் பெறுவது போல அபிநயத்து, முன்பே அணிந்திருந்த ஒரு மோதிரத்துடன் இதையும் அணிவது போல் நடித்தான்.

இப்படிப்பட்ட அசந்தர்ப்பங்கள், நாம் மேடையின் மீது பேசவேண்டிய வார்த்தைகளிலும் சில சமயங்களில் வந்து சேரும். அப்படிப்பட்ட சமயங்களில புத்திசாலிகளான ஆக்டர்கள், மற்ற ஆக்டர்களைக் கைகொடுத்து கரையேற்ற வேண்டும். இதற்கும் நான் செய்த ஒரு குற்றத்தையே எடுத்து உதாரணமாகக் கூறுகிறேன். மதுரை டிராமாடிக் கிளப்பார் ஒரு முறை எனது "சுபத்திரார்ஜுன" நாடகத்தை நடத்தியபொழுது அதில் நான் அர்ஜுனனுக நடித்தேன். அப்பொழுது அந்நாடகத்தின் கடைசி காட்சியில் அர்ஜுனன், துரௌபதி யறியாது சுபத்திரையை மணந்ததற்காக, அவள் கோபித்துக்கொண்டிருப்பதை யறிந்தவனுய், துரௌபதியை சமாதானம் செய்யப்போகும் தருணத்தில், துரௌபதியைப்பார்த்து 'துரௌபதி' என்று அழைப்பதற்கு பதிலாக வாய்தவறி 'சுபத்திரை' என்று அழைத்து விட்டேன். உடனே என்ன இப்படி தவருகக் கூறிவிட்டோமே யென்று கலங்கி நின்றேன். துரௌபதி வேஷம் தரித்த புத்திசாலியான ஆக்டர், உடனே இதையறிந்தவராய் "ஹூம்!— எந்நேரமும் சுபத்திரையின் ஞாபகம் தான் போலிருக்கிறது!" என்று கூற, சபையார் நாடகத்தில் இப்படித்தான் எழுதியிருக்கிறதென்று எண்ணினவர்களாய் சந்தோஷித்தனர். இவ்வாறு அந்த ஆக்டர் மிகுந்த புத்தி

சாதுர்யமாய் என்னை என் குற்றத்தினின்றும் தப்ப வைத்தார். ஆகையினால் ஆக்டர்களுக்கு, ஆங்கிலத்தில் பிரெசென்ஸ் ஆப் மைன்ட் (Presence of mind) என்று சொல்லப்பட்ட, சமயோசித புத்தியிருப்பது மிகவும் அனுகுணமாம்.

ஆக்டர்கள் கவனிக்கவேண்டிய இன்னொரு சிறு விஷயமுண்டு. முதன் முதல் நாடகமேடையின் மீது நாடகமாட ஏறும் எல்லா ஆக்டர்களுக்கும் ஓர் வித பயமுண்டாவது சகஜம்; இதை ஆங்கிலத்தில் (Stage nervousness) என்று சொல்வார்கள்; இதைத் தமிழில் ரங்கபீதி என்று மொழி பெயர்க்கலாம். இந்த ரங்க பீதியானது அநேக வருஷங்களாக நாடகமாடும் ஆக்டர்களுக்குக் கூட, சில சமயங்களில் காரணமின்றி உண்டாவதுண்டு. நான் நாடகமேடையேறி நாற்பத்தைந்து வருடங்களாகியும், சில சமயங்களில் நானும் இப்பயத்திற்கு ஆளாயிருக்கிறேன். என்வரையில், புதிய நாடகம் ஏதாவதொன்றில் முதன் முறையாடுவதென்றாலும், அல்லது புதிய இடத்தில் முதன் முறையாடுவதென்றாலும், இப்பயம் என்னையும் தொடர்வதைப்பற்றி முன்பே ஒரு இடத்தில் கூறியிருக்கிறேன். அநேகம் ஆக்டர்கள், முக்கியமாக புது ஆக்டர்கள், இதற்கு என்ன பரிகாரம் என்று என்னைப் பன்முறை கேட்டிருக்கின்றனர். இதற்கு நான்அறிந்த பரிஹாரங்கள் இரண்டு உள. முதலாவது உங்கள் பாடத்தை நன்றாய்ப் படித்திருந்தால் இது பெரும்பாலும் உங்களை நாடாதென்பதாம். அக்காரணமின்றி வேறெக்காரணத்தினாலாவது இந்த பீதி ரங்கத்தின்மீது உங்களைத் தொடர்ந்தால், ரங்கத்தின் மீது பிரவேசிக்கு முன், பக்கப்படுதாவண்டை நின்றுகொண்டு, கண்களை மூடிக்கொண்டு, வேறொன்றையும் கவனியாமலும் எண்ணாமலும், உங்கள் சுவாசத்தை ஐந்தாறு முறை உள்ளிழுத்து, சுவாசாயத்தில் நிரப்பி, மெல்லவெளிவிட்டால், இப்பீதி தணியுமென்பது என் சொந்தஅனுபவம். இவ்வாறு 'பிராணாயாமம்' செய்தல் உடலிலுள்ள நரம்புகளுக்கெல்லாம் ஒருவித சாந்தியைக் கொடுத்து பீதியைப் பெரும்பாலும் நீக்குகிற தென்பது என் அனுபவம். இதை அப்படிப்பட்ட சமயங்களில் எனது நண்பர்கள், சொந்த அனுபவத்தில் பரீட்சை செய்து பார்க்கலாம்.

இவ்விஷயத்தை விட்டகலுமுன் வேஷம் தரிக்கும் புதிய ஆக்டர்களுக்கு, அவ்வேஷத்தை அழிப்பதற்கு ஒரு சுலபமான மார்க்கத்தைக்கூற விரும்புகிறேன். நாடகம் முடிந்தவுடன் வர்ணம் பூசிய இடங்களிலெல்லாம் உடனே தண்ணீரைவிட்டு அலம்பினுல் சுலபமாய்ப் போகாது. முதலில் எண்ணெயைக்கொண்டு அவ்விடங்களிலெல்லாம் நன்ருய்த் தேய்த்துவிட்டு, பிறகு மெல்லிய டிஷ்யு (Tissue) காகிதத்தினுல் துடைத்து விட்டு, பிறகு சோப் போட்டு கழுவினுல் உடனே எல்லாம் சுத்தமாகிவிடும். வேஷத்தை அழித்தவுடன், கொஞ்சம் ஏதாவது சிற்றுண்டி அருந்துதல் சிரம பரிஹாரமாகும். கூடுமானுல் மறுநாள் அப்யங்கன ஸ்நானம் செய்தல் நலமாகும்.

மேற்கண்ட விஷயங்களையெல்லாம் கவனித்து இனியாவது நமது ஆக்டர்கள் தமிழ் நாடக மேடையை அபிவிர்த்திக்குக் கொண்டு வருவார்களானுல், அதுவே நான் இதை எழுதுவதில் மேற்கொண்ட சிரமத்திற்கு தக்க பலனுக மதிப்பேன்.

முற்றிற்று.

சென்னை 'பியர்லெஸ்' அச்சுக்கூடத்தில் அச்சிடப்பட்டது.